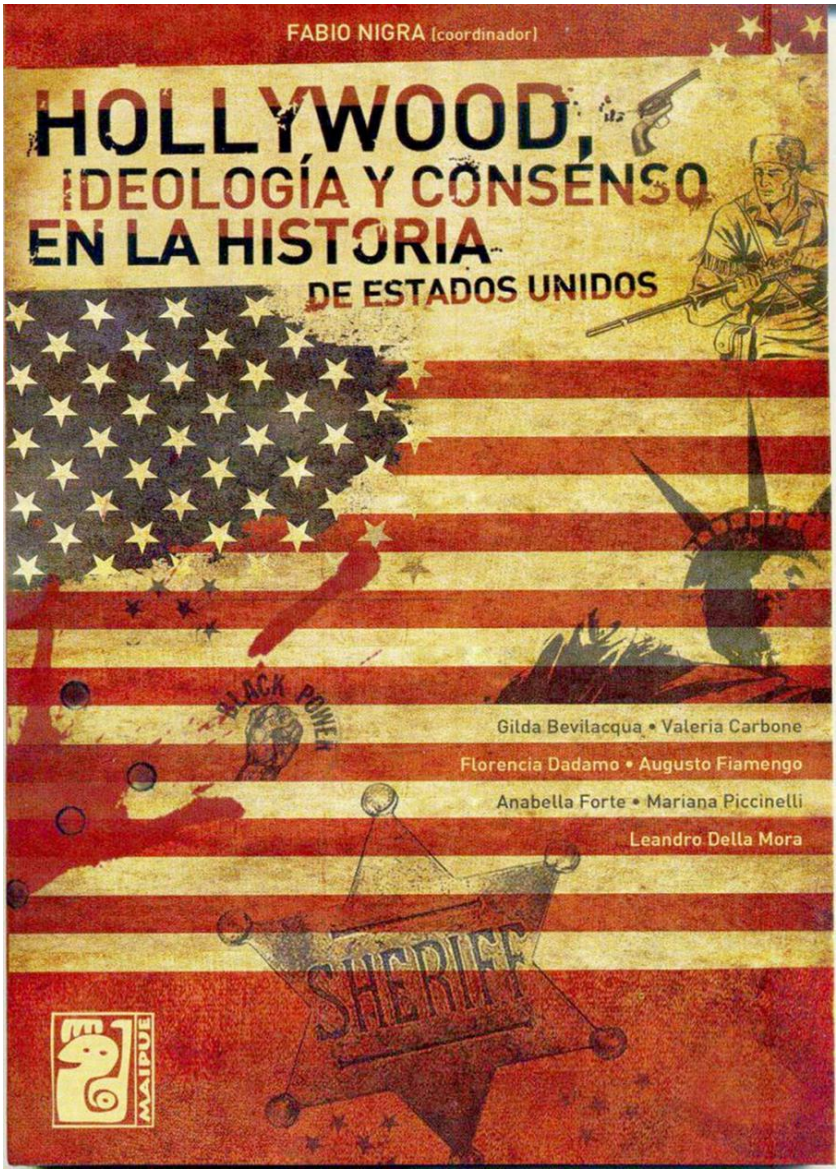
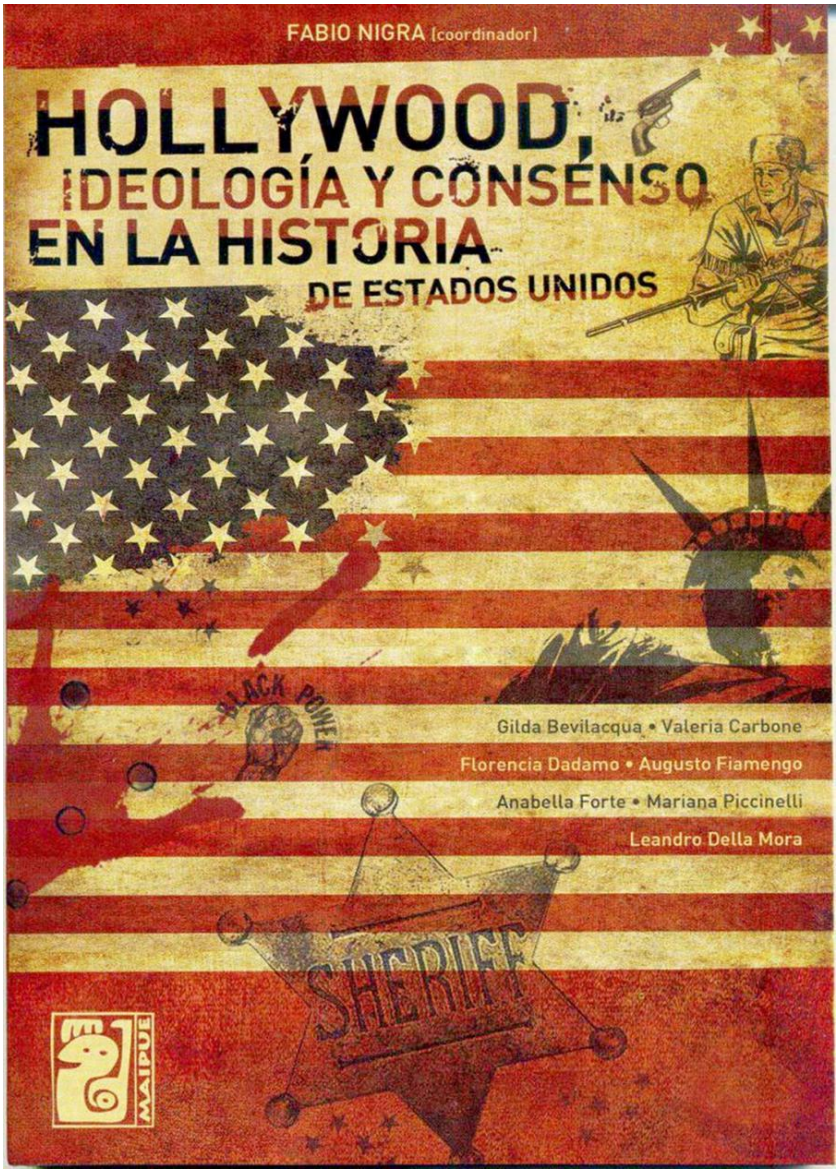

FABIO NIGRA (coordinador)
HOLLYWOOD,
IDEOLOGÍA Y CONSENSO
EN LA HISTORIA
DE ESTADOS UNIDOS
BLACK POWER
Gilda Bevilacqua • Valeria Carbone
Florencia Dadamo • Augusto Fiamengo
Anabella Forte • Mariana Piccinelli
Leandro Della Mora
SHERIFF
MAIPUE


FABIO NIGRA (coordinador)
HOLLYWOOD,
IDEOLOGÍA Y CONSENSO
EN LA HISTORIA
DE ESTADOS UNIDOS
BLACK POWER
Gilda Bevilacqua • Valeria Carbone
Florencia Dadamo • Augusto Fiamengo
Anabella Forte • Mariana Piccinelli
Leandro Della Mora
SHERIFF
MAIPUE

Hollywood, ideología y consenso en la historia de Estados Unidos

Fabio Nigra

Coordinador

Gilda Bevilacqua

Valeria L. Carbone

Florencia Dadamo

Leandro Della Mora

Augusto Fiamengo

Anabella Forte

Fabio Nigra

Mariana Piccinelli

Editorial

MAIPUE

Hollywood, ideología y consenso en la historia de Estados Unidos

Gilda Bevilacqua, Valeria L. Carbone, Florencia Dadamo, Leandro Della Mora,

Augusto, Fiamengo, Anabella Forte, Fabio Nigra, Mariana Piccinelli

© 2016 Editorial Maipue

Zufriategui 1153 (1714) Ituzaingó, Prov. de Buenos Aires

Tel./Fax 54-011-4458-0259

Contacto: promocion@maipue.com.ar / ventas@maipue.com.ar

www.maipue.com.ar

Facebook: Editorial Maipué

ISBN: 978-987-3615-66-5

Diseño de Tapa: Damián Mazzeo

Diagramación: Paihuen

▪

Hollywood, ideología y consenso en la historia de Estados Unidos / Fabio G

Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723.

Libro de edición argentina.

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por otro cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el consentimiento previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

Índice

Presentación

1. Ideología y reproducción material de la ideología por el cine

Fabio Nigra

I

II

III

IV

2. Un ejemplo de aplicación: How the West Was Won

Fabio Nigra

El concepto de «la frontera» en Estados Unidos

How the West Was Won, o cómo debe sentir un buen norteamericano

3. La Guerra Civil norteamericana, una representación-interpretación radical en el cine y desde la Historia

Gilda Bevilacqua

Introducción

El cine como representación (fílmica) de la historia

I

II

El cine como interpretación (historiográfica) de la historia

I

II

Conclusiones abiertas

4. La historia que nos cuenta el cine: El Álamo y la reedición de la doctrina del Destino Manifiesto en el siglo XXI

Mariana Piccinelli

Introducción

La historia que nos cuenta el cine

Historia y leyenda

La leyenda llega a la pantalla grande

El Álamo y la doctrina del Destino Manifiesto

Conclusiones

5. Un héroe para la clase trabajadora: Jimmy Hoffa versión Hollywood

Anabella Forte

El control sobre el movimiento obrero: de la homogeneización al New Deal

Los años de posguerra y el renovado acuerdo capital-trabajo

Análisis del film

Las primeras épocas y presentación del personaje

Estructura narrativa de la película y el concepto de «invención»

Hoffa vs. la Comisión McClellan

McClellan como continuación de McCarthy: los límites al desafío del sistema

Una visión simple y cerrada

La crítica de los ’90 al viejo sindicalismo y el Hoffa de DeVito

Conclusiones

6. La larga lucha de los afroamericanos en los Estados Unidos.

Malcolm X de Spike Lee, reconstruyendo el pasado desde el cine.

Leandro Della Mora

I

II

III

Baines: Invención y Condensación

Flashbacks

La segregación es la solución

Recrear una época

Cuando el sonido actúa como signo

Un pasado sin debate

La infaltable bandera estadounidense

La dura conversión religiosa

‘Víctimas del sistema social americano’

IV

V

7. Vietnam: La «nueva frontera» de John Wayne

Florencia Dadamo

El gigante empantanado

Del Far West al sudeste asiático

A modo de conclusión

8. Juegos de poder, Juegos de guerra

Valeria Lourdes Carbone

1. ¿Cine e Historia o Cine vs. Historia?

2. Hollywood y el relato del conflicto armado entre Afganistán y la URSS (1979-1989)

3. El relato bélico siglo XXI: La Guerra personal de Charlie Wilson

4. Medio Oriente: un difícil tablero de ajedrez.

5. A todo esto… ¿Dónde está la Administración Reagan?

6. ¿Qué me quiere decir usted con eso?

9. Las postrimerías de la Guerra Fría: Rocky Balboa y el «imperio del mal»

Augusto Fiamengo

La «segunda» Guerra Fría

Reconstruyendo el triunfalismo

El ataque foráneo

Un pueblo víctima

La idea de «misión» y el triunfo «inevitable»

Conclusión

Bibliografía general utilizada

Presentación

Este volumen surge como culminación de una investigación de más de dos años de por parte del grupo que conforma el Proyecto titulado «Hollywood como historiador. La fórmula norteamericana para generar consenso a través del cine». Se elaboró en el marco de la Secretaría de Investigación de la Universidad de Buenos Aires, correspondiente a la programación científica 2008-2010 (UBACyT F 448), del que formamos parte los firmantes de trabajos en el presente libro. Todos nos encontramos directa o indirectamente vinculados a la Cátedra de Historia de los Estados Unidos de América, de la Carrera de Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, por lo cual las películas que se seleccionaron para su análisis están relacionadas con la Historia de Estados Unidos, y fueron originadas en los Grandes Estudios de Hollywood.

Una de nuestras hipótesis iniciales consiste en que estas películas persiguen más que un fin comercial: transmiten un mensaje de fuerte impronta ideológica. Mayormente, nuestro esfuerzo de exégesis se fundamenta en este punto.

Otro de los supuestos de partida determina que todas las películas escogidas buscan, en primer término, lograr una visión de consenso doméstico para luego, –como objetivo secundario– difundirlo en el exterior.

El trabajo analítico se encuadra dentro de una corriente que se ha dado en llamar Historia contextual del cine. En ella se encuentran investigadores de la relevancia de Marc Ferro, Robert Rosenstone, Pierre Sorlin y otros, quienes plantean la posibilidad de estudiar la historia a través del cine. El que inició esta tendencia fue Marc

Ferro, encuadrado en la escuela de Annales, que posibilitó la revalorización de otras fuentes, como es el caso que aquí se trata. Pero dentro de esta corriente encontramos dos posiciones enfrentadas: por un lado Marc Ferro, quien plantea la posibilidad del uso del cine en el estudio de la historia teniendo en cuenta que las películas de una manera u otra forma son parte del acervo histórico y cultural del momento en que se filma la película; por el otro la posición de Robert Rosenstone[1], quien llega a plantear que la historia puede ser contada a través del cine. Esta segunda perspectiva es en la que nos hemos apoyado primordialmente.

Para delimitar nuestros objetivos, en principio debimos precisar que existen tres grandes tendencias en la forma de hacer historia o referirse al pasado por el cine. Una es la que llamaremos películas de ambientación histórica, las que aunque no narren un «hecho del pasado verificable», utilizan al pasado como marco para la narración. La segunda es la de usar el recurso cinematográfico para hacer historia, así como se podría utilizar otro recurso de divulgación. El último formato, como tercera tendencia que distinguimos en el abordaje del pasado o la «historia» por el cine, es lo que comúnmente llamamos «cine documental».[2]

El eje de esta investigación busca desarrollar estrategias de análisis para elaborar capacidades específicas de trabajo, que ayudaran a comprender y analizar los contenidos de un discurso de tan alto impacto y a la vez tan cambiante como lo es el cinematográfico, en particular la fórmula de elaboración del consenso. De esta forma sostenemos que la Historia expresada a través del cine puede ser leída como un discurso que posee sus particularidades, pero también sostenemos que gracias a la fuerza de la imagen, el género cinematográfico logra producir un registro profundo en el espectador. Partiendo desde el concepto de interpelación desarrollado por Althusser (y junto a las elaboraciones posteriores para el concepto de ideología de Laclau, Ferro, Zizek, Capdevila, y Barthes, entre otros), los análisis de Raymond Williams sobre la cultura y las particularidades de la «estructura del sentir», y los trabajos de Gramsci respecto a la elaboración del sentido común,

buscaremos desentrañar la particularidad discursiva que hace que el cine tenga tan profunda incidencia en la percepción histórica del espectador: logra, de alguna forma, altos niveles de consenso en las particularidades ideológicas del mensaje que se encuentra detrás de la historia narrada en su capa más superficial.

Por otra parte, es difícil encontrar películas históricas que contradigan la visión consensual u «oficial» del pasado nacional. En el mejor de los casos, las interpretaciones más osadas cuestionan ciertos personajes o visiones, mas nunca se presenta una perspectiva que ataque los basamentos de aquella construcción ideológica funcional para una perspectiva de dominación. Si bien existen películas que reproducen el «sentido común popular» que cuestiona la versión oficial (como por ejemplo JFK de Oliver Stone),[3] llamativamente contribuyen en gran medida al sostenimiento y reproducción del modelo imperante (¿existe alguna película que denuncie la guerra hispano-cubano-norteamericana como una farsa para poder apropiarse de la isla?). De ello se deduce que no pueden obviarse la lógica de financiamiento y los intereses comerciales que se encuentren por detrás de toda producción cinematográfica.

En consecuencia –conducido el proceso visual con herramientas teóricas propias y académicamente relevantes– consideramos posible, útil e importante trazar puentes de contacto entre la expresión académica de un hecho o proceso histórico, y su versión cinematográfica, a fin de lograr que la lectura crítica de la película se convierta en lo usual. En la medida en que esto pueda ser comprobado, el desarrollo de precisiones teóricas al respecto de la utilización de dicha herramienta es la consecuencia natural del proceso de investigación.

Los dos primeros textos de Fabio Nigra desarrollan aspectos eminentemente teóricos sobre conceptualizaciones a ser utilizadas luego, vinculadas a la ideología y sus implicancias. Gilda Bevilacqua analiza, en Pandillas de Nueva York, los problemas derivados de

ciertos conceptos teóricos de Historia y Cine, y presenta pautas para el análisis de diferentes escenas. Mariana Piccinelli avanza sobre las miradas de la expansión territorial en la película El Álamo de 2004, para comprender cómo se justifican ulteriores expansiones de tipo imperialista. Anabella Forte busca desentrañar la particularidad en la presentación de un dirigente sindical muy controvertido, en Hoffa, y la relativa distancia con los hechos sucedidos. Leandro Della Mora, por su parte, con Malcolm X, estudia la relación entre la visión de los negros en una película hecha por un director de color, y las tensiones con los Grandes Estudios. Florencia Dadamo, en Los Boinas Verdes, muestra cómo una película que pretendía ser un panegírico de la guerra de Vietnam puede ser vista como un western más. Por su parte, Valeria Carbone, analizando Charlie Wilson's War, muestra una justificación casi heroica del principal gestor de la política norteamericana hacia Afganistán durante Ronald Reagan. Por último, Augusto Fiamengo desarrolla el american dream ideológico con Rocky IV.

1 En la entrevista realizada por Mario Ranalletti a Robert Rosenstone, éste afirmó: «Pero Ferro no hace lo que yo hago: examinar la validez de los filmes como una escritura de la historia, en relación al modo en que los historiadores han escrito historia. Para Ferro, las películas sólo parecen reflejar el pasado. Esto es verdad, pero los filmes pueden ser una manera de hablar acerca del significado del pasado, también.» En Entrepasados, Año VIII, N°15, 1998.

2 El género documental no será objeto de la presente investigación, ya que si bien también es una particular narración construida por el guionista y el director, tiene una pretensión de verdad que lo distancia del cine comercial. Aquí la pretensión es trabajar con el comercial y de ficción –aunque quiera parecer lo más verdadero al hecho representado-, que tienen una elaboración distinta.

3 JFK (1991), dirigida por Oliver Stone y con guión del mismo

Stone.

1. Ideología y reproducción material de la ideología por el cine

Fabio Nigra

Los casi veinte años transcurridos desde el inicio de la contraofensiva neoliberal, desarrollada con contundencia a principios de la década de 1990, implicaron la reducción de los análisis sobre problemas ideológicos, fundados tal vez en el hecho de que Francis Fukuyama vaticinó, en una paupérrima lectura de Kojéve, el «fin de la Historia». Este autor profundizó una tendencia académico-política que venía ya de la década de 1980, conocida como «teoría posmoderna», la que –en palabras de Lyotard– entendía que en las sociedades post-industriales no cabían ya los «grandes relatos de legitimación», concebidos como aparatos ideológicos que brindaban contención a los pueblos y grupos políticos (y por ende, representaciones falsas de la realidad en la que vivían).

Contrariamente a las décadas de 1960 y 1970 en que dichos estudios estuvieron a la orden del día, el avance de la contrarrevolución liberal redujo la importancia e interés de los análisis ideológicos. Transformó las necesidades de estudio en problemas más reducidos, microhistóricos, en consonancia con los grandes lineamientos que dispuso el Banco Mundial y el FMI respecto a las necesarias reestructuraciones económicas, sociales y políticas que, evaluaban, eran fundamentales para lograr el desarrollo de los países pobres. Los estudios de aspectos ideológicos encuentran hoy un espacio que fue abandonado durante muchos años, por cuanto el pensamiento único, apalancado desde instituciones poderosas, condujo a la estigmatización de quienes seguían considerando que se trataban de un núcleo clave para

comprender procesos sociales, políticos y económicos. Mientras éstos eran relegados, se apoyaban y financiaban estudios de clubes de barrio o prácticas políticas pueblerinas, con la idea de que su comprensión ayudaría al entendimiento de las experiencias culturales, consideradas como el substrato clave de la política y la economía en las sociedades.

Desde esta perspectiva, el desarrollo que aquí propongo podría ser considerado viejo o anacrónico por el vanguardismo académico. Sin embargo, también puede pensarse que el péndulo que oscila sobre la pertinencia de cierto tipo de estudios, ahora ha comenzado su retorno. La perspectiva que aquí se intenta no pretende ser novedosa ni revolucionaria, ya que tiene claramente en cuenta que lo primero que hay que hacer ante un campo abandonado es desmalezar, poner la tierra en condiciones para ser trabajada, y luego tratar de avanzar.

Para comenzar, parto de la idea de que el cine es un arte que incorpora múltiples lenguajes y dimensiones y que, desde comienzos del siglo XX, actuó como una verdadera herramienta de reproducción ideológica. Esto lo vemos en el cine norteamericano, el soviético y el nazi en la primera mitad del siglo XX, entre otros casos. En estos ejemplos se advierte la importancia del género cinematográfico como hecho social, en la construcción de las representaciones imaginarias del mundo, vistas a través de la lente de la cámara. Asimismo, el cine comercial es un medio de comunicación masivo que muestra en gran medida una perspectiva favorable al poder, perspectiva en la que el espectador, usualmente desprevenido, suele participar en forma acrítica.

Sin embargo, dado que resulta trascendente en términos de la construcción del conocimiento social, se hace preciso analizar las particularidades ideológicas en la elaboración de una historia, máxime si esta historia refiere al pasado, a la Historia. En consecuencia, trabajar en esta dirección resulta relevante desde el

momento en que dichas imágenes y visiones son las que finalmente quedan instaladas como la «verdad histórica», sin tomarse en consideración el hecho de que en la mayor parte de los casos el asesoramiento histórico se subordina a las necesidades de la taquilla. En otras palabras, el cine –como medio de comunicación masivo– puede «inventar» un hecho que se transformará en historia real, hecho que previamente no tenía necesariamente peso en el registro histórico del ciudadano común, como puede interpretarse de películas tales como «Corazón Valiente».[4]

La industria cinematográfica norteamericana es uno de los más poderosos aparatos político-ideológicos del planeta, por lo que tiene una forma propia de observar y contar su propio pasado (valga por caso la mirada que se hace de la Guerra de Vietnam, que va desde perspectivas abiertamente consensuales como Hamburger Hill[5] y Fuimos Soldados/Héroes[6] a fuertemente críticas como Apocalipse Now o Regreso sin gloria).[7] Es por ello que buscaré reflexionar sobre esta particular fórmula historiográfica y discursiva, con el objetivo de establecer pautas de trabajo y análisis. Cada film puede y debe ser visto como una fuente del momento en que es producido. Asimismo, es necesario recorrer las visiones del pasado y de hacer historia norteamericana que tiene la acaudalada Hollywood; esto aporta una mirada historiográfica más vinculada a los poderes político-económicos; es decir, los que han construido el aparato ideológico de la hegemonía norteamericana.

La elaboración de pautas de análisis desde la construcción ideológica que pretende implantarse, impone reflexionar sobre qué se entiende por ideología, y cómo gracias a ella se elabora un relato que resultará legítimo al espectador, reforzando de esta forma las pautas ideológicas que el mismo ha receptado en forma consensual.

I

Casi todos los ensayos que tratan de analizar qué es la ideología comienzan mencionando el hecho de que el primero en destacarla fue Destutt de Tracy, al ubicarla como una rama de la zoología, en el afán iluminista de registrar y encuadrar al universo de las cosas y las ideas.[8] Sin embargo aquí no pretendo desarrollar una historia del concepto, sino efectuar un camino que permita obtener una precisión instrumental, que brinde herramientas intelectuales con el propósito de su utilización analítica del objeto Cine e Historia.

Merece destacarse que desde la década de 1970, como indica Vatalaro, se han desarrollado dos actitudes respecto al concepto de ideología. La primera le niega valor analítico, y por ello ignora su análisis. La segunda busca convertir al concepto en un objeto neutro, para utilizarlo sólo como descriptivo, algo así como un sistema de opiniones, creencias, valores y símbolos que pueden ser vinculados con la acción socio-política, a fin de ser desmenuzado y analizado.[9] Desde la perspectiva que propongo, se deben superar ambas visiones para lograr la inscripción en un campo más conflictivo, donde se incluya la perspectiva desarrollada dentro del marxismo, por ser éste donde más se ha trabajado el concepto. Por ello resulta válida como primera aproximación la síntesis efectuada por Raymond Williams, cuando sostiene que las tres versiones habituales del concepto que aparecen en el campo marxista son:

a) Un sistema de creencias característico de un grupo o clase particular.

b) Un sistema de creencias ilusorias –ideas falsas o falsa conciencia–

que puede ser contrastado con el conocimiento verdadero o científico.

c) El proceso general de la producción de significados e ideas.

Aclara también que para una variante del marxismo, las ideas a) y b) pueden ser combinadas.[10] Es evidente que todas las miradas surgen de lecturas e interpretaciones de diversos escritos de Marx y de Engels. El límite de las primeras dos posiciones, considerado reduccionista, se encuentra, según Williams, en que se produce una idealización del concepto, aplicando mecanismos de análisis lineales al pensar o el imaginar, ya que

«la única materialización de estos procesos abstractos se consigue por el retorno a una referencia general de la totalidad del proceso social material (que por ser abstracto es efectivamente completo). Y lo que esta versión del marxismo examina especialmente es que 'pensar' e 'imaginar' son, desde el principio, procesos sociales… que se tornan accesibles solamente por medios indiscutiblemente físicos y materiales: en las voces, en los sonidos producidos por los instrumentos, en la escritura manuscrita e impresa, en el ordenamiento de pigmentos en un lienzo o mortero, en el mármol o en la piedra trabajados».[11]

Williams, como la mayoría de los autores marxistas, culmina remitiéndose a un texto de Marx basamental para todos los análisis de ideología, que no es otro que La Ideología Alemana. El concepto de que no es «la conciencia la que determina la vida, sino la vida la que determina la conciencia»,[12] es el eje alrededor del cual se elabora el edificio marxista de la ideología. Su desarrollo ha generado importantes controversias, en tal medida que en algunos casos, autores que se reivindican como marxistas, han controvertido y cuestionado el origen vital, hasta el punto en que caen en el

antimaterialismo.

Sin embargo, como destaca Zizek, nos encontramos dentro del espacio de lo ideológico en el momento en que el contenido es funcional respecto de alguna relación social de un modo no transparente: «la lógica misma de la legitimación de la relación de dominación debe permanecer oculta para ser efectiva».[13] Es evidente que aquí no se pretende dilucidar el hecho de si lo ideológico es verdadero o falso. Por el contrario, resulta evidente que el tema de lo verdadero es en última instancia una relación, que se encuentra permanentemente en movimiento. Pensar de otra forma implicaría asumir verdades inmanentes y teleológicas. Por ello, siguiendo a Vatalaro, se puede concebir que la dimensión epistemológica de la ideología lleva a que cada perspectiva ideológica tienda a «ofrecer una determinada interpretación de la realidad a través de una perspectiva 'coherente' pero 'partisana' de la realidad social».[14] De esta forma, los que adhieren a determinada ideología utilizan algunos y determinados conocimientos y valores para reconocer lo que para ellos resulta justo de lo que es equivocado o falso, porque comparten una similar concepción de cosas tales como la 'naturaleza humana', el 'proceso histórico' y la 'estructura socio-política'.[15]

Sin embargo, como sostiene Capdevila, Marx defiende con claridad su idea de que el espíritu forma parte de alguna forma de lo social y se exterioriza, ya que la conciencia no está definida como propiedad interior de un sujeto (sea el alma o su cerebro), sino de las relaciones entre los individuos

«que producen su vida material en condiciones sociales determinadas. Es por ello que la conciencia se identifica con el lenguaje. La conciencia siempre fue y será la conciencia de la vida, una traducción espiritual y material, ante todo lingüística, de las relaciones prácticas entre los individuos que constituyen el mundo material».[16]

De esta forma la ideología es un lenguaje de la vida real porque las producciones intelectuales, explícitamente calificadas de ideológicas, como la lengua de la política, de las leyes, de la moral, de la religión, de la metafísica, etc., son una expresión «de las relaciones prácticas de los individuos y no tienen más objeto que esa realidad».[17]Y es que Capdevila, a contramano de muchos que se dicen marxistas, tiene bien en claro que es Marx quien sostuvo que

«…el hombre tiene también conciencia. Pero, tampoco ésta es de antemano una conciencia 'pura'. El 'espíritu' nace ya tarado con la maldición de estar 'preñado' de materia, que aquí se manifiesta bajo la forma de capas de aire en movimiento, de sonidos, en una palabra, bajo la forma del lenguaje. El lenguaje es tan viejo como la conciencia: el lenguaje es la conciencia práctica, la conciencia real, que existe también para los otros hombres y que, por tanto, comienza a existir también para mí mismo; y el lenguaje nace, como la conciencia, de la necesidad de los apremios del intercambio con los demás hombres».[18]

Capdevila aproxima una idea propia del concepto luego de seguir el camino de Marx en La Ideología Alemana, cuando indica que la ideología «se presenta entonces como el conjunto de las ideas características de una época, es decir como la conciencia de la vida común a los dominantes y a los dominados».[19] En sentido amplio, puedo concluir que para Marx la ideología abarcaría las representaciones que una clase social se da de sí misma, de sus relaciones con sus clases antagónicas, así como de la estructura general de la sociedad, gracias a un unificador determinante, que es la lengua. Este hecho englobador ha de ser, de alguna forma, simbólico.

II

Si se acepta el principio precedentemente expuesto, gracias al cual grupos de personas asumen posiciones ideales de tipo generalizador alrededor de formas de entender y percibir el hecho social y sus relaciones, deben existir necesariamente un conjunto de aspectos que los vincule entre sí, encontrando un punto que supere la lineal vinculación y subordinación a la clase social (no solamente sorteo así la teoría del reflejo, sino también puedo evitar caer en la idea de que la ideología explica de forma absoluta la totalidad del hecho social). El camino que he elegido para lograrlo se encuentra en la comprensión de cómo se construye un pasado, el que legitimaría el presente gracias a la explicación particular de la evolución de dicho pasado, al seleccionar algunos hechos y no otros, para darles forma y contenido funcionales a la necesidad de la clase que determina su preeminencia.

En primer término resulta útil remarcar el hecho –que hoy es aceptado en forma general– de que todo pasado histórico de una nación resulta un constructo, elaborado por un sector o clase social que necesita justificar su lugar de dominante. O como dice Shumway, el pasado nacional en la mayoría de los casos son ficciones orientadoras, «que suelen ser creaciones tan artificiales como ficciones literarias. Pero son necesarias para darles a los individuos un sentimiento de nación, comunidad, identidad colectiva y un destino común nacional».[20]

El autor, para elaborar su análisis se basa en un los estudios de Edmund Morgan, quien estudiando los orígenes del sistema político de su propio país llegó a la conclusión de que «todo gobierno necesita hacer creer en algo», pero para que sea viable

«una ficción debe tener una cierta semejanza con los hechos. Si se aparta demasiado de los hechos, la suspensión voluntaria de la incredulidad se desmorona… Entre las ficciones que aceptamos en la actualidad como evidentes por sí mismas están las que Thomas Jefferson consagró en la Declaración de la Independencia, la de que todos los hombres son creados iguales y la de que deben obediencia al gobierno sólo si es su propio agente, si esta autoridad deriva de su consentimiento».[21]

Siguiendo dicha lógica, Shumway indica que el convencimiento de los ciudadanos en la creencia de que se encuentran representados en el sistema, logra que obedezcan las leyes con un mínimo de coerción, destacando de esta manera que el gobierno federal representa sus propios intereses (los de la clase dominante) y escasamente el de los ciudadanos.[22] Entonces, debo concluir en que se debe crear un mito de origen, fundacional, y postularlo como basamento imprescindible de una particular legitimidad. Esta legitimidad, tal como la entiende Benedict Anderson, es una construcción y por ello, un «artefacto» cultural y de clase.[23]

Dicha construcción de un pasado o de una legitimidad es funcional para que un sistema de representación colectiva tenga apoyo y consenso (en este caso, la referencia al pasado que hace que todos se sientan parte y pertenecientes a dicho conjunto), y para que la sociedad posea un mínimo de cohesión, es imprescindible que los agentes sociales crean en la superioridad del hecho social sobre el hecho individual, es decir una especie de conciencia colectiva como sistema de creencias y prácticas que de alguna forma los une.[24] En suma, los grandes grupos sociales construyen lo que Baczko denomina imaginarios sociales. Estos son referencias específicas en el amplio sistema simbólico que produce toda colectividad, pero –aclaro– subordinado a los intereses de una clase que domina los medios de producción.

De esta forma una colectividad designa su identidad elaborando una representación de sí misma de modo tal que expresa e impone ciertas creencias comunes, fijando modelos formadores. Así entonces se genera una «representación totalizante de la sociedad como un 'orden', según el cual cada elemento tiene su lugar, su identidad y su razón de ser.» Es gracias a ello que se «define un territorio», las «relaciones con los otros», forma imágenes de los amigos y enemigos, de rivales y aliados; del mismo modo, significa conservar y modelar los recuerdos pasados, tanto como proyectar hacia el futuro sus temores y esperanzas.[25] Por ello sostengo que este orden de ideas se encuentra subordinado a las particularidades de la dominación de la clase dominante. Es ella la que de alguna forma revitaliza algunos aspectos y genera las herramientas imprescindibles para omitir otros, tales como el gaucho, o el cowboy en Estados Unidos, los que pasaron de ser la lacra de la sociedad a todo lo contrario, esto es, la representación de la identidad nacional.

El imaginario social, desde esta perspectiva, es una fuerza reguladora de la vida colectiva, y lo vinculo al concepto de ideología desde el momento en que éste es una construcción que resulta complementada por aquél. Esto es posible por cuanto el corazón del imaginario social se encuentra en la validez del poder legítimo, poder que es elaborado en base a la fórmula «partisana» de ideas que un grupo o conjunto social desarrolla para percibir al mundo social que lo rodea. Asumo entonces que grandes agregados sociales (o cada clase o fracción de clase) generan una mirada del mundo de forma «partisana», y una vez que detentan el poder político (y hasta tal vez desde antes) elaboran un proceso del pasado beneficioso a sus intereses; por ello, el imaginario social es una «representación de sí misma», también «partisana», pero con inclinación a beneficiar al grupo que logra imponer dicho relato como general.

El punto alrededor del cual el imaginario social se sostiene ha de hallarse en los sistemas simbólicos ya que a través de ellos opera la imaginación social. Todo campo de experiencias sociales está

rodeado de un horizonte de expectativas y recuerdos, de temores y esperanzas[26], y se erige en una pieza del dispositivo de control de la vida colectiva. Pero entiendo que esas expectativas, recuerdos, temores y esperanzas se encuentran condicionadas por un conjunto de ideas de la clase dominante, que hace que sea funcional a sus propios intereses, si bien existen contradicciones (no casualmente un punto central de las respectivas clases dominantes ha sido el tratar de minimizar y destruir la importancia del internacionalismo dentro del universo simbólico de la clase obrera, por ejemplo).

Este universo simbólico tiene una correspondencia histórica con el concepto de sentido común, que es un importante aporte efectuado por Antonio Gramsci. Este entendía que era la «filosofía de los no filósofos», la concepción del mundo absorbida acríticamente por los diversos ambientes sociales y culturales en que se desarrolla la individualidad moral del hombre medio.[27]

Considero que el concepto de sentido común no es rígido (por lo que el universo simbólico tampoco debe serlo), desde más de una perspectiva. No es estático por cuanto los grupos sociales van mutando la construcción simbólica (que va de los gustos a los tipos de sentimientos, de la percepción de la familia a la orientación sexual, de la reflexión sobre el pasado y las aspiraciones al futuro) a medida que se desarrollan las contradicciones dentro de un proceso social, y porque se transforma a medida que se incorporan nociones científicas y opiniones filosóficas, que se condicionan también por las costumbres. En última instancia cabe recordar que, como sostuvo Gramsci, el sentido común es el folklore de la filosofía para los grandes grupos sociales.[28] Asimismo, algunas concepciones que pertenecen al folklore de las masas reflejan espontáneamente aspectos importantes de la vida social, y por ello no debe desestimarse la llamada «conciencia popular» por negativa, más bien debe analizársela de forma tal de poder diferenciar los aspectos reaccionarios de los progresistas.[29]

En este lugar debo incorporar un concepto que establezca la relación entre sentido común y universo simbólico, que es el de mediación, tal como lo desarrolla Raymond Williams, para comprender cómo el sentido común determina el universo simbólico, pero también lo modifica. Este concepto, siguiendo a la Escuela de Frankfurt, no debe entenderse como un disfraz o una distorsión; más bien, «todas las relaciones activas entre diferentes tipos de existencia y conciencia son inevitablemente reconciliados, mediatizados; este proceso no comporta una mediación separable –un 'medio'–, sino que es intrínseco respecto de las propiedades que manifiestan los tipos asociados.»[30] La mediación no se desprende de ni subordina a la vieja teoría del reflejo, sino que destaca un proceso activo de algún tipo. Sostengo que en este caso respecto a la posible mediación del cine y el público, es necesario hacer una traducción del proceso lenguaje-percepción del mundo-simbolización-folklore, de forma tal que permita al individuo-parte del grupo elaborar una particular conciencia constitutiva; traducción que va más allá del «simple reduccionismo en que cada acto o trabajo verdadero es metódicamente retrotraído a una categoría primaria aceptada, habitualmente especificada (autoespecificada) como 'la realidad concreta'.»[31] Gracias a esto entiendo que el universo simbólico se modifica en forma sistemática, pero lentamente, desde la periferia hacia el centro, determinando espacios de creación y modificación de cada uno de los universos simbólicos elaborados, de cada sentido común.

Sin embargo, destaco que la mediación puede no ser inocente. Los grandes medios de comunicación de masas (que aquí son asumidos como expresiones del gran capital concentrado) cumplen un papel determinante en la elaboración del sentido común, lo que no quiere decir que «las masas» son manipulables o ignorantes. El universo simbólico recepta grandes cantidades de información que asume, procesa, critica o descarta. Pero la enorme capacidad de bombardeo que llevan adelante los diarios, las radios, las revistas, la televisión y el cine no puede ser desestimada por un prejuicio intelectual. Marx desarrolló esta idea en una época en la que muchos de los medios indicados no existían:

«…toda clase que aspire a implantar su dominación… tiene que empezar conquistando el poder político, para poder presentar su interés como el interés general, cosa a que en el primer momento se ve obligada.»

Porque

«Las ideas de la clase dominante son las ideas dominantes en cada época; o, dicho en otros términos, la clase que ejerce el poder material dominante en la sociedad es, al mismo tiempo, su poder espiritual dominante. La clase que tiene a su disposición los medios para la producción material dispone con ello, al mismo tiempo, de los medios para la producción espiritual, lo que hace que se le sometan, al propio tiempo, por término medio, las ideas de quienes carecen de los medios necesarios para producir espiritualmente. Las ideas dominantes no son otra cosa que la expresión ideal de las relaciones materiales dominantes, las mismas relaciones materiales dominantes concebidas como ideas; por tanto, las relaciones que hacen de una determinada clase la clase dominante son también las que confieren el papel dominante a sus ideas.»[32]

¿Cómo las ideas de la clase dominante son el sentido común, el universo simbólico y la ideología dominantes? ¿Cuáles son los mecanismos a través de los cuales se produce el proceso lenguaje-percepción del mundo-simbolización-folklore, de forma tal que permita al individuo-parte del grupo elaborar una particular conciencia constitutiva? Estos temas han tenido un traductor relevante en Antonio Gramsci, a través del concepto de hegemonía y acción hegemónica. Este es el siguiente paso a dar.

III

La clase dominante en una sociedad domina porque, en principio, al poseer los medios de producción, genera instancias de reproducción de sus ideas mostrándolas como generales, como si fueran las únicas obviamente posibles. En esta línea de análisis, considero al concepto medios de producción en su sentido más amplio, es decir, desde lo material hasta lo cultural, lo ideológico, lo simbólico. Gramsci comprendió que en una sociedad la clase dominante no puede garantizar permanentemente su dominio gracias a la coerción, sino que debe desarrollar herramientas para que los sectores sociales subordinados a su dominio, presten consenso a dicho dominio. El concepto de Hegemonía entonces, tal como indica Portantiero, es una categoría organizacional que se sostiene en el desarrollo de ciertas instituciones, y es una práctica de la lucha ideológica y cultural.[33]

En pocas palabras, el concepto refiere a un proceso gracias al cual una clase social se produce como sujeto histórico, con la capacidad –real o supuesta– de convencer al pueblo o la nación (esto es, las restantes clases sociales como un todo) de que es la conductora del proceso socioeconómico y político. En estas condiciones, dicha clase o fracción de clase elabora un conjunto de herramientas de consenso, a fin de convencer a las otras fracciones de clase, junto a aquellas clases subordinadas, de que los intereses de la dominante son los intereses generales de dicha sociedad.[34] Este último desarrollo es entendido por el autor (quien explicita la oscura escritura de Gramsci) como la «acción hegemónica». La acción hegemónica no es solamente una visión ideológica[35], por cuanto lo que interpreto como acción hegemónica es lograr que grupos que tienen intereses contradictorios a los de los que desarrollan dicha acción, reduzcan la tensión de su propia ideología, para asumir como propios aspectos sustanciales de la ideología dominante.

Y es que la hegemonía no es solamente una fórmula –entre otras– exitosa de la ideología, sino que «puede ser analizada discriminando sus diversos aspectos ideológicos, culturales, políticos y económicos. La ideología se refiere específicamente a la forma en que las luchas de poder se libran en el nivel de la significación; y aunque esa significación se encuentra involucrada en todos los procesos hegemónicos, no es en todos los casos mediante el nivel dominante que se sostiene el dominio.»[36] Como destaca Eagleton, Williams ha llegado a la determinación profunda de que la hegemonía no es un estado, sino una relación, ya que para este último, es siempre un proceso, es un complejo

«de experiencias, relaciones y actividades que tiene límites y presiones específicas y cambiantes. En la práctica, la hegemonía jamás puede ser individual [ya que] debe ser continuamente renovada, recreada, defendida y modificada. Asimismo, es continuamente resistida, limitada, alterada, desafiada por presiones que de ningún modo le son propias.»[37]

En consecuencia, una acción hegemónica no es estática e inmanente, sino que debe estar en un estado de alerta, receptiva a otras alternativas y a la oposición que cuestiona o amenaza su dominación.[38] De esta forma, resulta válida la idea propuesta de Williams, que sostiene que la tradición no tiene un solo origen, sino que resulta de un proceso selectivo: considero que debe interpretarse tradición como el sentido común. Desde esta perspectiva vinculo esta propuesta a la de imaginarios sociales antes descripto, construidos gracias a la acción hegemónica de clase. La tradición selectiva es una versión intencionalmente determinada de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, «que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social».[39] O sea que, en la acción hegemónica, se construyen selectivamente pasados para lograr imaginarios sociales funcionales a la dominación, y por ello se debe retomar la idea del sentido común, ya que tal como

argumenta Nun

«el sentido común opera como ese sexto sentido o 'sentido de los sentidos' que procuró conceptualizar Aristóteles porque se trata básicamente de un agregado social de significaciones que se aprenden, no de un mero conjunto de actitudes individuales –y, mucho menos, de estados mentales.»[40]

Es evidente que la esfera del sentido común refiere a la acción práctica, guiada por intereses, por lo que el criterio que lo sostiene es eminentemente pragmático. Por ende los juicios emanados de la dinámica efectiva del sentido común no son ni verdaderos ni falsos, sino que son útiles o inútiles, adecuados o no.[41] Es por ello que, para la sociedad que los utiliza y resignifica, no tienen por qué ser coherentes y sin contradicciones. Sostengo que sí son constructos, elaborados con cierta intencionalidad, que sirven para definir los imaginarios sociales, desde cierta perspectiva ideológica, a fin de garantizar el éxito de una acción hegemónica.

Nun indica que esta práctica del sentido común se encuentra sometida a ciertas reglas: una, gracias al uso del lenguaje ordinario, que garantiza la creación de máximas, aforismos, recetas, etc.; otra, que opera de manera implícita, estableciendo parámetros comunes (que resultarían difíciles de explicar para un hablante común, así como lo es explicar las reglas gramaticales). Estas reglas no son exhaustivas pero le sirven para comprender que de ellas se estructura la realidad que el sentido común toma por dada.[42]

El eje alrededor del cual gira tanto el sentido común como las aseveraciones formales sujetas a reglas firmes de elaboración (como la filosofía), es el lenguaje. Y como Marx, Gramsci «concibe al fenómeno lingüístico como un 'producto social', inseparable de una forma de vida y de su 'concepción determinada del mundo'».[43] El

uso de las palabras, desde esta perspectiva, pone su acento en su carácter social y práctico de su uso.

IV

Recordemos que Marx sostuvo que la conciencia nace tarada con el lenguaje, que es una herramienta para poder organizar la actividad social, es la conciencia real que sirve para coordinar las actividades del conjunto. Esto es posible porque cada palabra, y cada conjunto de palabras tienen un sentido, es decir, quieren decir algo (y no solamente las palabras: las imágenes y los sonidos también generan sentido). Para poder interpretar ese sentido se hace necesario contar con alguna herramienta que permita comprender la reproducción de dicho sentido, y también su reconocimiento. A eso, Eliseo Verón lo llama «gramática», como un conjunto de reglas que describen operaciones que permiten formular la manera en que el discurso es engendrado en su producción.[44] Sí de esas reglas se puede analizar un conjunto de textos[45], y gracias a ello «pudimos identificar los invariantes que corresponden a lo que buscamos, podemos transformar las reglas descriptivas y producir un nuevo texto que tenga las mismas propiedades.» Desde ya que tal operación será imposible: primero, como dice Verón, porque se necesitaría un conjunto exhaustivo de reglas para su producción;[46] y segundo, porque el objeto aquí es comprender y explicar, no reproducir.

Ahora bien, este conjunto de operaciones nos puede permitir comprender la fórmula para la producción, mas no así su recepción. Esto es así porque es posible obtener las reglas que describan las propiedades de dicho texto, «pero en la medida que un mismo discurso puede conseguir efectos diferentes –lo que parece una banalidad– en el terreno del reconocimiento no tendremos una gramática, sino varias».[47] Entonces, si logro delimitar las reglas de la producción de un film, podré buscar las alternativas que expliquen por qué una película, construida con las mismas bases ideológicas, representando los mismos universos simbólicos, y constitutiva de la misma acción hegemónica, puede tener éxito de

taquilla, o todo lo contrario. En última instancia, el éxito de taquilla de alguna forma señala la elevada posibilidad de que se haya logrado cabalmente la inscripción dentro del sentido común del espectador.

Cabe insistir en que toda producción de sentido es eminentemente social, y necesariamente todo fenómeno social es un proceso de construcción de sentido. Por ello, como dice Verón, «sólo en el nivel de la discursividad el sentido manifiesta sus determinaciones sociales y los fenómenos sociales develan su dimensión significante.» Entonces, el mínimo acto de un individuo en la sociedad supone la puesta en práctica de algo así como la estructuración socializada de las pulsiones. Trabajar en el análisis de los discursos sociales permite garantizar el estudio de «la construcción social de lo real».[48] De esta manera cualquier fragmento de comportamiento social, de alguna forma, implica algún tipo de sentido.[49] Y una película histórica busca generar un sentido particular, con un fuerte basamento ideológico, al apoyarse en elementos constitutivos del universo simbólico y el sentido común.

Con esto se puede retomar el planteo de lo ideológico, ya que en el juego de las relaciones sociales entre clases y fracciones de clases, el fondo material de lo discutido es el poder. Esto es posible por cuanto «lo ideológico es el nombre del sistema de relaciones entre un conjunto significante dado y sus condiciones sociales de producción», y por ello, la «noción de 'poder' de un discurso sólo puede designar los efectos de ese discurso en el interior de un tejido determinado de relaciones sociales».[50] Si la ideología es la representación de sí misma y de sus relaciones con otras que tiene una clase o fracción de clase, su conjunto significante es enviado a las otras de forma simbólica, reconstruyendo sistemáticamente un «sentido común», un universo social de representaciones del conjunto. Esto es lo que logran las películas consensuales de Hollywood, ya que en el fondo son la elaboración de un discurso con un sentido, esto es, una materia significante que busca garantizar la reproducción material del universo simbólico,

sostenido en una particular ideología.

Estos elementos elaboran los pasos necesarios de la acción hegemónica de la clase o fracción dominante, a fin de lograr la suspensión de la incredulidad, como dice Morgan. Para «retomar la fórmula de Pierce, un pensamiento en un momento dado sólo tiene una existencia potencial, que depende de lo que será más tarde. La red infinita de la semiosis social se desenvuelve en el espacio-tiempo de las materias significantes, de la sociedad y de la historia».[51]

Por todo esto, para Verón la ideología es una gramática de generación de sentido, investidura de sentido en materias significantes.[52] Desde esta perspectiva cabe retomar algunas ideas –hoy duramente cuestionadas, y desechadas– desarrolladas por Althusser. Los Aparatos Ideológicos del Estado (AIE) son, según su propia definición, cierto número de realidades que se presentan al observador inmediato bajo la forma de instituciones distintas y especializadas. Si bien su trabajo se abocó a la Escuela o la Iglesia, destaca la existencia de otros, entre los que se cuentan los AIE de información y los AIE culturales.[53] Este autor los vincula con diferentes dosis de represión, pero este tema no será central aquí (por más que Althusser destaca la censura en los AIE culturales, y que en Hollywood la autocensura se encuentra expresada evidentemente en lo que podía o no mostrarse o decirse en las películas). Sin embargo, es válido el principio que sostiene que todos los AIE concurren a obtener el mismo resultado, que no es otro que el de reproducción de las relaciones de producción, o en otras palabras, las relaciones capitalistas de explotación.[54]

Ahora bien, el aporte más relevante de dicho planteo, solamente esbozado, es el de interpelación. Althusser sostiene que la ideología actúa o funciona «reclutando» sujetos entre los individuos, por medio de una operación que llamó interpelación: es un mecanismo gracias al cual se convierte a los individuos en sujetos (del proceso

ideológico). Tal vez el ejemplo tomado no haya sido el mejor o el más ilustrativo, y ha brindado oportunidad para recibir duras (y un poco infundadas) críticas, como por ejemplo la de Eagleton.[55] No obstante, la idea me sirve para entender el hecho de que la interpelación parece ser el elemento gracias al cual un conjunto social puede llegar a elaborar imaginarios sociales –que se transformarán en AIE–, construyendo sentido con algunos elementos básicos de su imagen (la imagen de sí misma), a fin de vincularse a otras clases y fracciones, tratando de incorporarlas a su imaginario/ideología.

Una película que refiere a la Historia de una sociedad de algún modo interpela a los individuos-espectadores como sujetos de los valores y símbolos (o universos simbólicos) e ideas (o ideologías), para convertirlos de alguna forma en sujetos de ese proceso histórico. La identificación del espectador con el protagonista principal es una consecuencia pretendida por parte de los realizadores, aunque tal vez no siempre sea lograda. Pero el consenso no es uniformidad, ya que alcanza con que una porción mayoritaria de los asistentes al film lean con sentido común, con concordancia simbólica los valores e ideas desarrollados, para que el objetivo de interpelar ha sido logrado. Por ello

«puede presentarse un film para ilustrar una idea, teniendo presente siempre en cada caso que el ejemplo concreto con el cual se quiere ejemplificar la idea, implica su transposición a otro registro que complejiza y también enriquece su presentación. Es preciso entonces descender de lo universal al mundo concreto (como recomendaba Platón) y desde ese mundo volver a la idea; la diferencia es que la vuelta recompone la idea, la interviene, exige volver a pensarla nuevamente».[56]

Por ese motivo, sostiene Rossi, una de las tareas de la actividad interpretativa es precisamente la de producir significados con vistas a la comprensión del sentido, que como se dijo precedentemente, es

un producto social. Y el sentido no es el referente inmediato de la obra, sino que hay que elaborarlo.[57] Cuando vemos una película realizada con el objetivo de ratificar el consenso, la tarea que debemos efectuar en primer lugar es encontrar la gramática con la que fue construida, basándonos en las herramientas teóricas indicadas precedentemente. Lo relevante para cada caso es tener claro que el mundo concreto al que refiere Rossi (y que ella no destaca) es un mundo construido ideológicamente, y por ello, desde nuestro lugar la tarea implica encontrar los elementos sobre los que la película se erige.

Para la autora citada pueden analizarse los films de diferentes formas, pero tomaré sólo dos para trabajar con la ideología en el cine: como relato alegórico y como indagación epistemológica. El primero, a pesar de su carga platónica, resulta útil por cuanto una alegoría «es un relato o una narración compuesto por figuras susceptibles de ser traducidas o traspuestas en otras, representadas metafóricamente por aquellas».[58] Según la autora, la alegoría moderna se diferencia de la antigua en que en esta última el contenido del relato personifica por lo general valores e ideas trascendentes.[59] En todo caso, y siguiendo a Jameson en La estética geopolítica[60], Rossi afirma que la «alegoría ofrece la solución más satisfactoria al problema de la representación de la totalidad»; gracias a ello, del contenido de los dramas individuales puede deducirse el contenido histórico de un verdadero y actual drama colectivo.[61] De esta forma, con este tipo de perspectiva hermenéutica se

«permite medir el alcance ético de un film. La posibilidad de emitir juicios de tipo ético está dada por la enorme capacidad que tiene el cine de asumir valores y posiciones morales, volviéndolos visibles a través de personajes o fuerzas determinadas (…) Las grandes figuras arquetípicas que intervienen en los conflictos de la vida representan valores morales determinados: el coraje, la traición, la lealtad, la infidelidad, la pasión, el temor.»[62]

Debido a ello, el espectador no puede dejar de involucrarse éticamente y emitir su juicio, con independencia de lo obrado por los personajes. Un espectador crítico –que puedo serlo sin inconvenientes–, pese a tener claro el intento de elaboración efectuado por el guión y las imágenes, no deja de solidarizarse con «el muchacho» cuando es, por ejemplo, capturado y maltratado por los salvajes vietnamitas; sin embargo, «el muchacho» es el verdadero invasor, el que bombardea o quema y destruye poblados campesinos en Vietnam. Es decir –y esta idea no solamente es válida para el conflicto en Vietnam–, la construcción ideológica por parte de la clase dominante trabaja para reconstruir hechos históricos con una perspectiva que le sea favorable, tal como demuestra Bruce Franklin.[63]

Pero, por otra parte, cuando se toma la perspectiva de indagación epistemológica, Rossi propone que la actividad interpretativa permita «un proceso de inferencia en el que los textos, en este caso los textos cinematográficos, se convierten en 'oportunidades de percepción, cognición y emoción'.»[64] De esta forma, –sostiene– a través de la precisión del tema, el reconocimiento de las indicaciones o marcas, la ubicación de anomalías o datos reacios, la búsqueda de analogías, la localización de patrones y las operaciones de deducción lógica, se lleva adelante el proceso de búsqueda y análisis del sentido.

Con todo este trabajo se podrá elaborar lo que en otro lugar se ha dado en llamar el código de realidad.[65] Este código se logra gracias a que las imágenes de una película se ubican en un tiempo y espacio, «los aspectos de la realidad captados por la cámara resultan precisos, determinados, concretos, dando lugar a una representación unívoca.» Y eso deriva en una falsa e ingenua concepción de lo real, porque esa semejanza no surge espontáneamente, sino que está codificada, reclamando un «juicio de semejanza» generado a partir de una compleja codificación cultural.[66] Entonces me resulta claro que la gramática a la que refería Verón, productora de sentido en términos de texto, es un código elaborado con intencionalidad política, para llevarnos a aceptar el universo simbólico en el que se

inscribe la película que se ve o analiza. Las imágenes cinematográficas «componen un entramado hecho de imágenes-movimiento, entran dentro de los confines del universo narrativo, es decir, conforman una textualidad»[67]: el código de realidad.

Es evidente entonces que la intervención decodificadora del espectador permite hacer valer como real aquello que está ideológicamente codificado, construido como universo simbólico y estabilizado gracias al sentido común. La imagen persuade porque semeja una representación fotográfica de la realidad, y permite que así se confunda con el significado que trata de llevar. Pero para quien asume una lectura crítica de dicho texto, la semejanza no implica realidad.

Por todo ello, los elementos de una película no son elementos de la realidad, sino de un enunciado, de un constructo narrativo.[68] Cuando esta construcción refiere a la Historia, la evocación de las ideas expuestas aquí cobra vital relevancia, ya que desde la perspectiva que se pretende utilizar el pasado formará parte de una mirada, de una perspectiva ideológicamente determinada. Gracias a esa mirada los norteamericanos se consideran libres, iguales a cualquiera, profundamente democráticos y respetuosos de las diferencias. Esto permitió generar instancias que replican permanentemente la idea, tales como las películas del Oeste, al establecer claramente el código por el cual el espectador incorpora y asume el código de realidad, que es el conjunto de actos, imágenes e ideas en las que un espectador cree y se siente identificado, del universo simbólico de una sociedad, condicionado ideológicamente por parte de la fracción dominante de la clase dominante.

A través del proceso que ha sido denominado acción hegemónica, los intereses de la clase dominante han ido modificándose en función de la tasa de ganancia y su relación con las clases subordinadas, de forma tal que el espectador asume una visión del

pasado que no necesariamente ha de representar sus intereses, y los reproduce prestando acuerdo con dicha perspectiva.

Para finalizar, este conjunto de acciones que mantienen el consenso permite justificar y resignificar acciones que contradicen abiertamente aquello que la clase dominante dice sostener, como por ejemplo la libertad y la democracia. Entonces una película que refiere al pasado propio de Estados Unidos puede ser útil para que el espectador vea como justo y acorde a los principios del propio país, la invasión a otros como Vietnam, Granada, Afganistán o Irak.

4 «Braveheart« (1995), con la dirección de Mel Gibson y guión de Randall Wallace. Frank Sanello destaca que John Harlow y Nicholas Hellen escribieron en The Times de Londres que las películas son hoy el único medio por el cual los chicos aprenden Historia. El autor, en apoyo al cine, destaca que una encuesta llevada adelante por Gallup demostró que poco antes del estreno de La Lista de Schlindler, el 80% de los chicos norteamericanos no habían oído nada antes sobre Auschwitz (sin perjuicio de una enorme cantidad de citas que destaca el autor sobre barbaridades históricas que creían los jóvenes). Richard Bernstein, dice Sanello, escribió en 1990 que mucha gente sabe de su propia historia o lo que piensa que es su historia más gracias a las películas sobre esa época que a los libros de historia habituales. Sanello, Frank. Reel vs. Real. How Hollywood turns fact into fiction; Maryland, Taylor Trade Publishing, 2003, página xi.

5 «Hamburger Hill» (1987), con la dirección de John Irving y guión de James Carabatsos.

6 «We Were Soldiers« (2002), con la dirección de Randall Wallace y guión de Harold Moore. La divergencia de nombres responde a la traducción decidida en la Argentina.

7 «Apocalipse Now« (1979), con la dirección de Francis Ford Coppola y guión del mismo Coppola junto a John Milius. Coming Home, (1978), con la dirección de Hal Ashby, y guión de Robert Jones.

8 Lenk, Kurt. El concepto de ideología; Buenos Aires, Amorrortu, 2000 (segunda edición).

9 Vatalaro, Giuseppe. «¿Hay que volver a la ideología?»; Taller, Revista de Sociedad, cultura y política; Buenos Aires, vol. 7, nro. 21, noviembre de 2004, página 212.

10 Williams, Raymond. Marxismo y Literatura; Buenos Aires, Península/Biblios, 2000 (Segunda Edición), página 71.

11 Ídem, página 79.

12 Marx, Carlos. La Ideología Alemana; Montevideo, Pueblos Unidos, 1985, página 26.

13 Zizek, Slavoj (comp.). Ideología. Un mapa de la cuestión; Buenos Aires, FCE, 2003, página 15.

14 Vatalaro, Giuseppe. «¿Hay que…», op cit., página 216.

15 Idem., página 217.

16 Capdevila, Néstor. El concepto de ideología; Buenos Aires, Nueva Visión, 2006, página 48.

17 Ídem, página 49. Estas ideas son reproducción de lo escrito por el mismo Marx. Puede verse Carlos Marx. La Ideología…, op cit., página 26.

18 Marx, Carlos. La Ideología…, op cit., página 31.

19 Capdevila, Néstor. El concepto…, op cit., página 51.

20 Shumway, Nicholas. La Invención de la Argentina. Historia de una idea; Buenos Aires, Emecé, 1993, página 13.

21 Morgan, Edmund S.. La Invención del Pueblo. El surgimiento de la soberanía popular en Inglaterra y Estados Unidos; Buenos Aires, Siglo XXI, 2006 (en Argentina; 1988 en Estados Unidos), páginas 13-14.

22 «Pero la ficción orientadora del gobierno representativo es a la vez necesaria y positiva: necesaria porque la creencia de que el gobierno representa nuestros intereses mueve a los ciudadanos norteamericanos a obedecer las leyes con un mínimo de coerción; positiva porque nada promueve la reforma como el esfuerzo para que la realidad coincida con la ficción orientadora de la representación (Morgan, 14). · En Shumway, N. La Invención de…,

op. cit., página 13.

23 «Mi punto de partida es la afirmación de que la nacionalidad, o la 'calidad de nación' –como podríamos preferir decirlo, en vista de las variadas significaciones de la primera palabra-, al igual que el nacionalismo, son artefactos culturales de una clase particular.» Anderson, Benedict. Comunidades Imaginadas, reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo; México, FCE, 1991, página 21.

24 Baczko, Bronislaw. Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas; Buenos Aires, Nueva Visión, 2005, página 21.

25 Ídem, página 28.

26 Ibid., página 30. Para este autor «la función del símbolo no es sólo la de instituir distinciones, sino también la de introducir valores y de modelar conductas individuales y colectivas; que todo símbolo está inscripto en una constelación de relaciones con otros símbolos; que las formas simbólicas que van desde lo religioso a lo mágico, desde lo económico a lo político, etcétera, forman un campo en donde se articulan las imágenes, las ideas y las acciones.» En Ídem, página 29.

27 Ídem, página 72.

28 Ibid, página 78.

29 Eagleton, Terry. «La ideología y sus vicisitudes en el marxismo occidental»; en Salvoj Zizek. Ideología…, op cit., página 223.

30 Williams, Raymond. Marxismo y…, op cit., página 119.

31 Ídem, página 120.

32 Marx, Carlos. La Ideología…, op cit., páginas 35 y 50-51.

33 Portantiero, Juan Carlos. Los usos de Gramsci; México, Folios, 1981, página 150.

34 Ídem., página 171.

35 Como sostiene Williams, «La ideología, en sus acepciones corrientes, constituye un sistema de significados, valores creencias relativamente formal y articulado, de un tipo que puede ser abstraído como una 'concepción universal' o una 'perspectiva de clase'. Esto explica su popularidad como concepto en los análisis retrospectivos (en los esquemas de base-superestructura o en la homología) desde el momento en que un sistema de ideas puede ser abstraído del proceso social que alguna vez fuera viviente y representado… como la forma decisiva en que la conciencia era a la vez expresada y controlada (…).» Por el contrario, este autor entiende a la hegemonía de forma más amplia, ya que para él «comprende las relaciones de dominación y subordinación, según sus configuraciones asumidas como conciencia práctica, como una saturación efectivo del proceso de la vida en su totalidad…» Por ello, «no es solamente el nivel superior articulado de la 'ideología' ni tampoco sus formas de control consideradas habitualmente como

‘manipulación’ o ‘adoctrinamiento’. La hegemonía constituye todo un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de la vida: nuestros sentidos y dosis de energía, las percepciones definidas que tenemos de nosotros mismos y de nuestro mundo. Es un vívido sistema de significados y valores –fundamentales y constitutivos- que en la medida en que son experimentados como prácticas parecen confirmarse recíprocamente.» Williams, Raymond. Marxismo y…, op cit, páginas 130 y 131.

36 Eagleton, Terry. «La ideología y…», op cit., página 219.

37 Williams, Raymond. Marxismo y…, op cit., página 134.

38 Ídem, página 135.

39 Ibid., página 137. Un poco más adelante aclara Williams que «es en los puntos vitales de conexión en que se utiliza una versión del pasado con el objeto de ratificar el presente y de indicar las direcciones del futuro, donde una tradición selectiva es la vez poderosa y vulnerable.» Ídem, página 139.

40 Nun, José. «Elementos para una teoría de la democracia: Gramsci y el sentido común»; en José Nun. La Rebelión del Coro. Estudios sobre la racionalidad política y el sentido común; Buenos Aires, Nueva Visión, 1989, página 90.

41 Ídem, página 91.

42 Ibid, página 91.

43 Ídem, página 86.

44 Verón, Eliseo. La Mediatización; Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Serie Cursos y Conferencias, nro. 9, 1986, página 31. Y aclara: «Descripción de propiedades en el sentido de que, de algún modo, habrá que caracterizar los elementos que identifican al texto; y operaciones, porque esas reglas, que desde cierta perspectiva son descriptivas, se pueden considerar de inmediato como reglas productivas, ya que si las aplico, obtengo otro texto del mismo tipo.»

45 Aquí se usa el concepto «texto» en sentido amplio, por lo que irá más allá de producción escrita. Evidentemente se entenderá «texto» como el conjunto de ideas y conceptos que se trata de analizar en un film histórico producido por los Grandes Estudios de Hollywood.

46 Eliseo Verón. La Mediatización, op cit., página 32.

47 Ídem, página 34.

48 Verón, Eliseo. «El sentido como producción discursiva»; en Eliseo Verón. La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad; Buenos Aires, Gedisa, 1998, página 126.

49 Verón, Eliseo. Semiosis de lo Ideológico y del Poder. La mediatización; Buenos Aires, Ediciones del CBC, 1995, página 46.

En la producción de sentido no se trata de objetos significantes homogéneos: «en los discursos sociales, hay siempre diversas materias y por lo tantos diversos niveles de codificación que operan simultáneamente: imagen-texto; imagen-palabra-texto-sentido; palabra-comportamiento-gestualidad, etc. Esos 'paquetes' significantes complejos son los que recorren las redes sociales de sentido.» Ídem, página 47.

50 Ibid, página 48.

51 Verón, Eliseo. «El sentido…», op cit., página 130.

52 Verón, Eliseo. Semiosis de…, op cit., página 48.

53 Althusser, Louis. «Ideología y Aparatos Ideológicos del Estado»; en Slavoj Zizek. Ideología…, op cit., página 126.

54 Ídem, página 133.

55 Eagleton, Terry. «La ideología y sus vicisitudes…», op cit., página 241.

56 Rossi, María José. El cine como texto. Hacia una hermenéutica de la imagen-movimiento; Buenos Aires, Topía, 2007, página 18.

57 Ídem.

58 Ibid., página 22.

59 En cambio, en la moderna la alegoría es concebida como derivada del proceso mismo de enunciación, escritura y lectura de textos o imágenes. Ídem, página 22.

60 Jameson, F. La Estética Geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial; Barcelona, Paidós, 1992.

61 María José Rossi. El cine como…, op cit, páginas 23-24.

62 Ídem, páginas 24-25.

63 Franklin, Bruce. Vietnam y las fantasías norteamericanas; Buenos Aires, Final Abierto, 2008. En particular, el análisis de la reconversión de la lógica del asesinato de prisioneros políticos con el ejemplo de El Francotirador (The Deer Hunter, 1978, con la dirección de Michel Cimino y guión del mismo Cimino con Derie Washburn), entre las páginas 50 y 59.

64 Ídem, página 26.

65 Nigra, Fabio. «Sobre la historia norteamericana, versión Hollywood. Algunas hipótesis de trabajo», en Siembra, Revista de Artes y Humanidades de la Universidad Autónoma de Chapingo, Año 3, nro. 7, mayo-agosto de 2007.

66 Rossi, María José. El cine como…, op cit., página 40.

67 Ídem., página 41.

68 Ídem., página 50.

2. Un ejemplo de aplicación: How the West Was Won

Fabio Nigra

En otro lugar se sostuvo que La conquista del Oeste[69], sea como acto o la misma película, no es otra cosa que una construcción ideológica para fines domésticos. Se toma como fundante la tesis de Frederick J. Turner, y no el hecho mismo de avanzar hacia el oeste: durante mucho tiempo, este movimiento fue considerado por la clase dominante norteamericana como una válvula de descompresión para los white trash (la basura blanca), esto es, las clases bajas, el lúmpenproletariado, los desclasados.

La conquista del Oeste (How the West Was Won) fue un intento monumental de la Warner Brothers en 1962; un western basado en una serie de notas publicadas por la Revista Life que sigue a diferentes generaciones de la imaginaria familia Prescott en su viaje al Oeste, desde Nueva York al Pacífico. El film fue escrito por John Gay y James R. Webb y la película fue dirigida por cuatro directores: John Ford, Henry Hathaway, George Marshall y Richard Thorpe. La obra ganó tres Oscar: mejor montaje, mejor sonido y mejor guión original, aunque fue nominado también a dirección artística, fotografía en color, vestuario en color, banda sonora original y mejor película.

El film expresa el movimiento permanente hacia el Oeste, donde se asume el concepto de la frontera como la línea divisoria entre lo que se es y lo que se podrá ser. Este concepto ha sido sostenido y resignificado por la clase dominante norteamericana para inventar lo que podríamos llamar la norteamericanidad. Este neologismo pretende explicar y dar sustento al trasfondo de este film. El pasado

que cada norteamericano entiende como original y propio debe ser analizado como una construcción, elaborada por la clase dominante norteamericana en rechazo a la invasión cultural aluvional que promovía la inmigración masiva. Esta inmigración comenzó a acelerarse fuertemente a partir de la década de 1820: hasta mediados de la centuria, se estableció a un ritmo de unos 100.000 inmigrantes por década; y a mediados de ese siglo la cantidad de personas que llegaba a las costas del norte de América se incrementó aproximadamente a dos millones por década. Transcurrida la segunda mitad del siglo XIX el ritmo avanzó hasta alcanzar un promedio de cinco millones por década. En suma, para el período que va de 1800 a 1920 más de 30 millones de inmigrantes llegaron (y se asentaron) a los Estados Unidos de Norteamérica, produciendo una especie de shock cultural, amén del económico y social que no serán tratados aquí.[70]

Aceptado este principio, resulta claro que existe una necesidad de tipo ideológica, por parte de la clase dominante norteamericana a partir de fines del siglo XIX, que debe presentar una entidad difusa (la nación Estados Unidos) como un espacio real, con el objeto de circunscribir y solidificar un mercado interno en creciente expansión, y explicar aquello que los hace diferentes para lograr la supremacía mundial. Máxime si se considera que en la época en que es filmada –inicios de la década de 1960–, comenzaban a evidenciarse un conjunto de problemas económicos, sociales y políticos que de alguna forma ponían en duda la supremacía norteamericana a nivel mundial. Sintetizando, el concepto de la frontera como elemento distintivo en términos políticos es un elemento ideológico de clase, con un fin determinado.

Este concepto, gracias a los libros de historia consensuales (que podríamos adscribir al AIE escolar), los westerns, los juegos de chicos, los disfraces de cowboy, la confrontación contra los indios, etc., delimitaron un imaginario social (como se desarrolló previamente, una representación totalizante de la sociedad, como un orden donde todo tiene su lugar y razón de ser), dentro del cual las frases hechas, las imágenes y los símbolos del Oeste

contribuyeron a la elaboración de un sentido común que se erigió en folklore real del estadounidense medio.

El concepto de «la frontera» en Estados Unidos

En 1893 un joven historiador de 32 años, llamado Frederick Jackson Turner, en la inauguración de la Chicago World's Columbian Exposition, y ante la American Historical Association, pronunció una conferencia que tendría una influencia clave en el pensamiento político de Estados Unidos de América. En su exposición, llamada «El significado de la frontera en la historia norteamericana», presentó las primeras conclusiones derivadas de sus investigaciones, motivadas por la búsqueda de los orígenes de la democracia norteamericana. La respuesta que pudo encontrar vinculó el avance sobre la frontera oeste con la consolidación de las instituciones democráticas. Aseveró que debía desestimarse la importancia de las instituciones importadas de Europa, para sostener que la democracia norteamericana era original del territorio.

Hasta ese momento el Oeste era el lugar al que concurrían los fracasados, los inadaptados y los pobres en búsqueda de un futuro, «¡Turner en cambio declaró que ahí habían nacido las instituciones netamente norteamericanas!»[71] Entendía Turner que el desarrollo de las instituciones y las ideas no surgía de un modelo estático, sino que eran consecuencia de una particular evolución histórica y del condicionamiento del ambiente. En pocas palabras, los principales elementos aportados por Turner pueden sintetizarse de la siguiente forma:[72]

a. La historia norteamericana se desarrolló a través del avance hacia el oeste, gracias a la existencia de tierras que eran libres y podían ser tomadas por cualquiera;

b. Las instituciones fueron consecuencia de su adaptación por un pueblo en movimiento, en expansión;

c. La frontera norteamericana era distinta a otras, por cuanto era móvil, escasamente habitada y con reducida presencia estatal;

d. Por estas condiciones, la frontera influyó en la legislación y en la distribución de las tierras fiscales;

e. La lucha contra los elementos, los indios y las sucesivas oleadas de gentes de diferentes orígenes permitió la constitución de un igualitarismo no estatal, que formó una práctica democrática original y autóctona.

De esta forma, y siguiendo las precisiones de Moyano, Turner entendía que las instituciones norteamericanas fueron de lo simple a lo complejo, en un proceso similar a la evolución física en la que los hombres reaccionaban a las condiciones ambientales de manera predeterminada. Asimismo, gracias a esta reacción, la respuesta ideológica esperable era aquella que justificara el triunfo de los que lograran la mejor conducta adaptativa, o sea, el darwinismo social.[73]

Turner entendía que el «melting pot»[74] se había logrado no en las ciudades sino en la frontera, en la confrontación diaria con la naturaleza y la dura geografía. Allí fue donde «se habían desarrollado características netamente norteamericanas: donde había nacido la democracia, la igualdad y el nacionalismo porque, explicaba Turner, ahí se había dado la mezcla de gente, nativos e inmigrantes, que resultó en la forja de una nueva nacionalidad netamente norteamericana. Para conquistar a una dura naturaleza, todos tenían que aprender a ser autosuficientes, a crear a su justicia,

a establecer su ley y a elegir a sus autoridades».[75]

Tal como lo dice el mismo Turner:

«el desarrollo americano no ha representado meramente un adelanto a lo largo de una línea única, sino un retorno a condiciones primitivas en una línea fronteriza continuamente en movimiento hacia delante, con un nuevo desarrollo en esa zona. El desarrollo social americano ha estado recomenzando continuamente en la frontera. Ese renacimiento perenne, esa fluidez de la vida americana, esa expansión hacia el Oeste con sus nuevas oportunidades y su contacto continuo con la simplicidad de la sociedad primitiva, proporcionan las fuerzas que dominan el carácter americano. El verdadero punto de vista en la historia de esta nación no es la costa atlántica, sino el Gran Oeste.»[76]

En un todo de acuerdo con las principales ideas de la época, Turner concibió que en su avance, «la frontera es el borde exterior de la ola, el punto de contacto entre la barbarie y la civilización»,[77] de forma tal que los indios asentados desde miles de años atrás formaban parte de aquello que debía ser civilizado, esto es, incorporado o destruido. Entonces discrepó con las visiones históricas tradicionales, que se basaban en el estudio de los gérmenes europeos en el medio ambiente norteamericano, debido a lo cual los historiadores tradicionales le dedicaron mucho tiempo a los orígenes germánicos, y poco a los factores norteamericanos. Turner, redimensionando la importancia del medio ambiente, buscó exponer un principio contrario como basamento de la individualidad y la originalidad del modelo de los Estados Unidos con un ejemplo, que bien vale su trascripción:

«La tierra virgen domina al colono. Éste llega vestido a la europea, viaja a la europea y europeos son su manera de pensar y las

herramientas que utiliza. La tierra virgen le saca del coche de ferrocarril y le mete en la canoa de abedul. Le quita los vestidos de la civilización y le hace ponerse la zamarra del cazador y los mocasines. Le hace vivir en la cabaña de troncos de los cherokees y de los iroqueses y construir en torno a ella una empalizada india. No pasa mucho tiempo sin que el colono siembre maíz y sin que labre la tierra con un palo aguzado; lanza el grito de guerra y arranca el cuero cabelludo en el más puro y ortodoxo estilo indio. En una palabra, el medio ambiente de la frontera resulta al principio demasiado duro para el hombre blanco. Éste debe aceptar las condiciones que le impone si no quiere perecer, y por lo tanto se instala en los calveros indios y sigue las pistas indias. Poco a poco va transformando la tierra salvaje, pero el resultado no es la vieja Europa, ni sencillamente el desarrollo del germen germánico ni un caso de reversión a la antigua marca germánica. El hecho es que surge un nuevo producto que es americano».[78]

Sin perjuicio de destacar la contradicción de Turner cuando plantea la antinomia civilización vs. barbarie, y al mismo tiempo asimila a la cultura india como parte sustancial del origen del sistema político norteamericano, cabe hacer mención al camino que postula. De la civilización europea a la (¿podría llamarse así?) barbarie, para rehacer un camino autónomo de vuelta a una civilización, distinta y superior.

Al principio, dice, la frontera era la costa atlántica, y por ello, era la frontera de Europa. Cuando los hombres se empezaron a mover hacia el Oeste, la frontera se hizo cada vez más norteamericana, y se produjo un continuo alejamiento de Europa y sus costumbres. Este planteo es interesante porque forma parte de su pensamiento progresista,[79] ya que pretende asumir como propio un pasado que fue sistemáticamente reprimido y destruido por la clase dominante, como es la presencia cultural de los diferentes pueblos indios dentro de dicha cultura dominante. Es aquí, entonces, que debe destacarse el hecho de que la cultura dominante (la burguesía industrial progresista) avanzó en una dirección funcional a sus necesidades, incorporando y sintetizando aspectos del pasado para

transformarlos en constitutivos y funcionales ideológicos del propio pasado de esa misma clase social. Hasta tal punto es así que Turner realiza una maniobra sorprendente, y es la de negar la importancia de la esclavitud en la dinámica institucional norteamericana, ya que para el autor, «la cuestión de la esclavitud no es más que un incidente» en la propia historia. Un incidente que provocó la Guerra Civil y unos cuántos miles de muertes de ambos bandos. No se pretende sostener aquí que la Guerra de Secesión se originó en la lucha por la liberación de los esclavos, pero tampoco debe desestimarse la impronta cultural que dicho «incidente» tuvo en las instancias institucionales del país.

How the West Was Won, o cómo debe sentir un buen norteamericano

Resulta llamativo constatar que la película se construye casi al pie de la letra del artículo de Turner. Comienza con música de características épicas mostrando desde los títulos que no solamente será una gran producción, sino que de tan grande se necesitó más de un director para poder filmarla. Luego de una larga introducción musical, una voz en off comienza a ubicar espacial y temporalmente al espectador. Es ésta una construcción discursiva que resulta útil para abreviar procesos y conceptos que, aunque resulte paradójico, visualmente requeriría muchas más imágenes para pocas ideas, por un lado; por el otro, esas muchas imágenes no podrían garantizar la conclusión y aseveración que realiza el relator. Y obviamente, hay cosas que no pueden ser libradas a la interpretación del espectador, sino que deben constituirse en aspectos relevantes de una gramática ideológica, de forma tal que esos puntos se consoliden como sentido común del receptor. El narrador se inviste como coreuta griego que dirige la acción hacia el lugar necesario.

La película rinde tributo al maestro Turner, que había aseverado que

«cuando leemos línea tras línea esa página continental de Este a Oeste nos encontramos con el testimonio de una evolución social. Empieza con el indio y con el cazador; continúa explicando la desintegración de la barbarie mediante la aparición del mercader, que es quien encuentra el sendero de la civilización; leemos los anales de la fase pastoril en la vida del rancho; la explotación del suelo mediante el cultivo sin rotación del maíz y del trigo en comunidades agrícolas ampliamente diseminadas…»[80]

Adviértase que es el mercader quien encuentra y desarrolla el sendero de la civilización. El mercader desintegra la barbarie, como el agua a la piedra, por lo que podríamos sospechar que es el comercio, el mercado, quien actúa como agente civilizador. Los anteriores pueden ser entendidos como precondiciones, necesarias tal vez, pero no centrales. Precisando más el pasaje de la barbarie hacia la civilización, Turner solicita que nos detengamos y contemplemos la procesión de la «civilización, que marcha en columna de a uno –el búfalo que sigue las pistas hacia las fuentes de agua salada, el Indio, el traficante en pieles y cazador, el ganadero, el colono adelantado– y la frontera ha pasado y se desplaza hacia adelante».[81]

Las velocidades de paso son diferentes, no es lo mismo la del cazador que la del ranchero o el minero, pero todos avanzan (todos se mueven) y constituyen instituciones para desarrollar la autóctona democracia. La película lo toma como una verdad incuestionable, y por ello el primer personaje que aparece es el «moutainman»[82] James Stewart en el papel de Linus Rawlings, un cazador y traficante de pieles, montaraz que por su esfuerzo pudo ponerle nombre a la tierra que hoy aparece en el mapa –como dice el comentarista en off, que aclara que eran hombres que «no conocían sino su propia ley»–; pero para que así sea hubo que conquistarla/ ganarla (won) contra la naturaleza y el hombre primitivo (sic).

Estos hombres solitarios se encontraban siempre en movimiento. Linus Rawlings es un cazador solitario, que le heredará a uno de sus hijos (Zeb, personificado por George Peppard) la vocación por el eterno movimiento, como parte del universo simbólico al que debe adscribir todo norteamericano que se precie. Asentado Linus cuando decide someterse a las reglas del matrimonio, su hijo Zeb en plena Guerra de Secesión decide seguir los pasos de su padre y unirse al Ejército Federal, y al final de la contienda, re-enrolarse para ir a parar como comandante de frontera. Su nuevo movimiento se producirá cuando aparezca el avance del ferrocarril, el que con su

lógica implacable de mercado le obligue a Zeb quebrar un compromiso asumido con los indios. Por ello nuevamente se mueve hacia el Oeste, y llegará a convertirse en sheriff en lucha contra los forajidos del far-west. En pocas palabras, desde los Grandes Lagos (el padre) al lejano Oeste (el hijo), llevando civilización hacia la barbarie (que conforme los pasos dados en el film eran los confederados, los indios y los bandidos).

La voz en off acompañará toda la película. En un principio había paz entre los montaraces, los cazadores blancos y los indios. La voz en off –el coro– lo dice, la imagen lo hace. No hay contradicción ya que el propio pasado es tal como la imagen dice y la voz asevera. Esta voz, luego del comienzo, se desplaza hacia el origen, al Atlántico y construye ideología mientras las imágenes muestran un Este febril, industrial. El coreuta dice que aquí se encuentra un tipo de gente que cuando ve un bosque, en realidad está viendo planchas de madera; que cuando ve un pedazo de tierra con piedras, en realidad ve una granja. El mensaje resulta claro: son los emprendedores que tienen mente capitalista, transformadora; gente del Este que quiere llevar civilización, progreso, mercado al Oeste. Aquí se encuentran los valores ideológicos de una burguesía dominante, disimulados tras hechos supuestamente verídicos, que se erigen en sentido común, para sostener el edificio del universo simbólico. Esto es claramente una acción hegemónica, sostén de una hegemonía elaborada por las ideas de una clase dominante firmemente asentada.

Allí comenzará la historia de los Prescott y los Rawlings. Karl Malden es Zebulon Prescott, padre de dos hijas que representan el ideal de belleza norteamericana de la década de 1960: Carroll Baker (Eve Prescott, futura esposa de Linus Rawlings) y Debbie Reynolds (Lilith Prescott). Ellos están esperando subir a una barcaza que los llevará por el canal de Erie hasta la zona de los Grandes Lagos. La anécdota que cuenta Zebulon Prescott para justificar la ida al Este pareciera tomada del trabajo de Turner. Cuenta que cansado de «cosechar piedras», decidió vender su granja a 500 dólares, para ir al Oeste. Sin perjuicio de que su esposa lo acusa de exagerar,

Prescott indica que es temeroso de Dios, y que esa es su verdad. Turner, entonces, dice:

«La competencia de las tierras de la pradera, baratas, sin esquilmar y fácilmente laborables impulsó al campesino o a irse al Oeste y continuar esquilmando el suelo de una nueva frontera, o a adoptar el cultivo intensivo.»

Luego de indicar que los condados del Oeste sufrieron un descenso absoluto en los niveles demográficos, remata la idea con lo que será tomado y resignificado para erigirse en principio ideológico:

«La demanda de tierras y el amor de la libertad ofrecida por las tierras vírgenes llevaba la frontera cada vez más para adelante.»[83]

El hijo de Linus Rawlins y Eve Prescott lo dice claramente, una vez retornado de la Guerra Civil, y al recordar una anécdota de su padre muerto en el conflicto: «Sólo quiero ir a algún lado». Es en la frontera donde se consolida el crisol de razas. La película lo muestra en varias escenas. Vale tomar la primera, en la que la familia Prescott, esperando ascender a la barcaza que los transportará por el canal de Erie, comienza una charla con otros pasajeros. Allí, entre otras cosas, Lilith Prescott se pone a cantar, a pedido de su padre, una canción de origen escocés: La casa en la pradera. Es gracias a eso, como dice Turner, «en el crisol de la frontera los inmigrantes se americanizaban, se liberaban y fundían en una raza mixta, que no era inglesa ni por nacionalidad ni por sus características».[84]

Otro aspecto posible de ser analizado se encuentra en la importancia que tiene la religión en Estados Unidos, ya que todo hace suponer que en la construcción de la imagen hubo una referencia subterránea al camino hacia la tierra prometida, un cruce

del Jordán mítico que llevó al nuevo pueblo elegido (en este caso, el norteamericano) hacia ese lugar en donde serían libres y vivirían en la gracia de Dios. Este cruce del Jordán es el camino en un lanchón tirado por mulas a lo largo del canal de Erie.[85]

Por otra parte, debe hacerse mención especial del trato que le da la película a los momentos particularmente conflictivos de la historia nacional, lo que no deja de ilustrarnos que la película es de ideología progresista (por Turner), pero también consensualista (gracias al condicionamiento de la Guerra Fría). Es por ello que en la elaboración ideológica de la película, la guerra con México o la de Secesión son emergentes que no forman parte de la esencia norteamericana, sino momentos disfuncionales: como se dijo más arriba, la Guerra Civil fue solamente un incidente. El resto, un camino erigido en una institucionalidad construida en la lucha contra la adversidad, gracias a la frontera:

«Pero esa legislación fue estructurada bajo el influjo de la frontera y bajo la dirección de estadistas del Oeste como Benton y Jackson. El senador Scott, de Indiana, dijo en 1841: 'Considero que la ley que reconoce el derecho de prioridad no hace sino consagrar la costumbre o derecho común de los colonos'.»[86]

Otro de los temas es la subterránea imagen del Destino Manifiesto. Si existe para la nación, ¿existe para las personas? Lilith Prescott, una vez abandonada por un tahúr que la siguió mientras ella era la supuesta dueña de una mina de oro, volvió a su origen de cantante de saloon. No importa que un acaudalado granjero haya insistido en casarse con ella; Lilith canta hasta que el tahúr vuelve y, necesariamente, se van al Oeste. Es decir, en forma permanente continúa con el eterno movimiento volviendo siempre al origen, a lo que uno es, al Destino Manifiesto.

Asimismo, no se debe dejar de lado que muchas imágenes o procesos han cumplido con el papel de ilustrar a los norteamericanos de 1960, más que darle sustento a la historia. La escena de la caravana hacia el Oeste en la que viaja Lilith Prescott es un ejemplo claro de ello: largos paneos donde se muestra la inmensidad del territorio vacío; escenas donde las carretas cruzan un río o como bajan una empinada colina son ilustraciones de cómo era, cómo se hacía en el pasado, para mostrar contra lo que se luchó.

La película es una del Oeste en sentido pleno. Pero, a diferencia de otras que refieren a algo que se presume conocido, aquí se ilustra, se explica, se muestra lo que debe saberse, suponerse y, como fin último, recordarse. Es el pasado propio, lo material concreto que se traduce en una fórmula que explica a la misma nacionalidad. El norteamericano común es un hombre de palabra, que busca en la frontera la libertad que el mercado comienza a cercenarle. Llamativamente el mercado capitalista no es otra cosa que un hombre voraz que rompe acuerdos, que no tiene palabra sino avidez por el dinero y la riqueza. Los Rawlings y los Prescott representan el poder del hombre medio, del ciudadano común, que busca en el movimiento y en la línea de frontera su propia libertad. Es para destacar cómo se aprueba y aplaude la evolución de los hombres en el mercado (la escena del Canal de Erie), mientras cuestiona y desprecia cuando las necesidades del mercado imponen conductas más duras (la escena de Richard Widmark rompiendo el acuerdo con los indios). La aparición del ferrocarril traerá progreso, pero de manera diferente al logrado por el canal de Erie, ya que su construcción avanza y avasalla derechos de hombres y de indios. Zeb Rawlings no se resigna, y como sabe que será derrotado, se va al Oeste más clásico. Estamos en 1870/1880, momento en que la frontera empieza a cerrarse; en que las caravanas de ganado unen lo que todavía el ferrocarril no anuda; momento en que el pasado está consolidándose.

Poco después, con el cierre de la frontera, se producirá el cierre del pasado, y con el fin de la película, la consolidación para el

espectador, de hechos conocidos (el sentido común), dentro de un gran proceso aceptado como propio (el universo simbólico). En suma, el pasado de todo norteamericano es el camino a la Frontera, hacia la democracia y la libertad. A partir de allí, la Frontera explicará acciones internas, pero también servirá como substrato para justificar, sin mencionarlo expresamente, la frontera exterior, las políticas imperialistas como la Segunda Guerra o la invasión a Irak. El siguiente cuadro intenta sintetizar los principales elementos analizados:

69 Nigra, Fabio. «La (re)construcción del pasado norteamericano: How the West Was Won»; ponencia presentada en las XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, Tucumán, septiembre de 2007.

70 Los datos han sido obtenidos de Poulson, B. W. Economic History of the United States; New York, McMillan, 1981, página 161.

71 Moyano, Angela. «La Frontera: Interpretaciones acerca de la tesis de Turner», en Arriaga Weiss, V. A, Grunstein Dickter, A., Moyano Pahissa, A. y Suárez Arguello, A. R. (comps.) Estados Unidos visto por sus historiadores, Tomo I, Mexico, Instituto Mora, 1991, página 63.

72 Algunos de estos puntos resultan una adaptación del planteo efectuado por Clementi, Hebe. F. J. Turner; Buenos Aires, CEAL, 1992, páginas 10-11.

73 Moyano, A. «La Frontera…»; op cit., página 64.

74 El objetivo propuesto desde los sectores dominantes norteamericanos fue lograr el «Melting Pot« (o «crisol de razas») de los inmigrantes con los nativos anglosajones. Sin embargo las prácticas estimuladas favorecieron la confrontación de pueblos y lenguas, de forma tal que, como se ve en la actualidad, es más fácil encontrar enclaves de países y lenguas dentro de ciudades y Estados, como el Barrio Chino o la Pequeña Italia en Nueva York. Pueden verse estas prácticas en el ámbito laboral –que resultan extensivas a todos los demás sectores de la sociedad- en Gordon, D.M., Edwards, R., Reich, M. Trabajo segmentado, trabajadores divididos. La transformación histórica del trabajo en Estados Unidos; Madrid, Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, 1986. También la selección de estudios sobre el mundo laboral en Pozzi, Pablo et al. De Washington a Reagan: Trabajadores y conciencia de clase en los Estados Unidos; Buenos Aires, Cántaro, 1990.

75 Moyano, A. «La Frontera…»; op cit., páginas 64-65.

76 Turner, F. J. «El significado de la frontera en la historia americana»; en Turner, F.J. La frontera en la historia americana; Madrid, Ediciones de Castilla, 1961 [orig. 1893], página 22.

77 Ídem.

78 Ídem, página 23.

79 El progresismo es una ideología o cuando menos una percepción cultural, de tipo social, surgida a fines del siglo XIX: «Entre 1890 y 1920 Estados Unidos vivió las consecuencias de los cambios realizados durante la segunda mitad del siglo XIX. La expansión hacia el Oeste llegó a la costa del Pacífico y continuó en dirección a China. Las guerras de Cuba y de Filipinas, la ocupación de Puerto

Rico… anunciaban el surgimiento del imperialismo norteamericano. La concentración económica, los oligopolios y los trusts, ponían en tela de juicio la autopercepción de los norteamericanos de vivir en una sociedad igualitaria y democrática. El impacto de la inmigración junto con la crisis de las pequeñas comunidades, más el desarrollo de los sectores medios y de asociaciones profesionales hasta entonces desconocidos implicó una resignificación cultural profunda. Este período de transición se llamó a sí mismo 'La Era Progresista'. En Pozzi, P. y Elisalde, R. «Conflicto y consenso en la Historiografía norteamericana: una historia politizada»; en Pozzi, P., Elisalde, R., González Chiaramonte, C. y Farrán, G. Un pasado imperfecto: El conflicto en la Historia de Estados Unidos; Buenos Aires, Manuel Suárez, 1992, página 13.

80 Turner, F. J. «El significado de la frontera…», op cit., página 27.

81 Ídem, página 28.

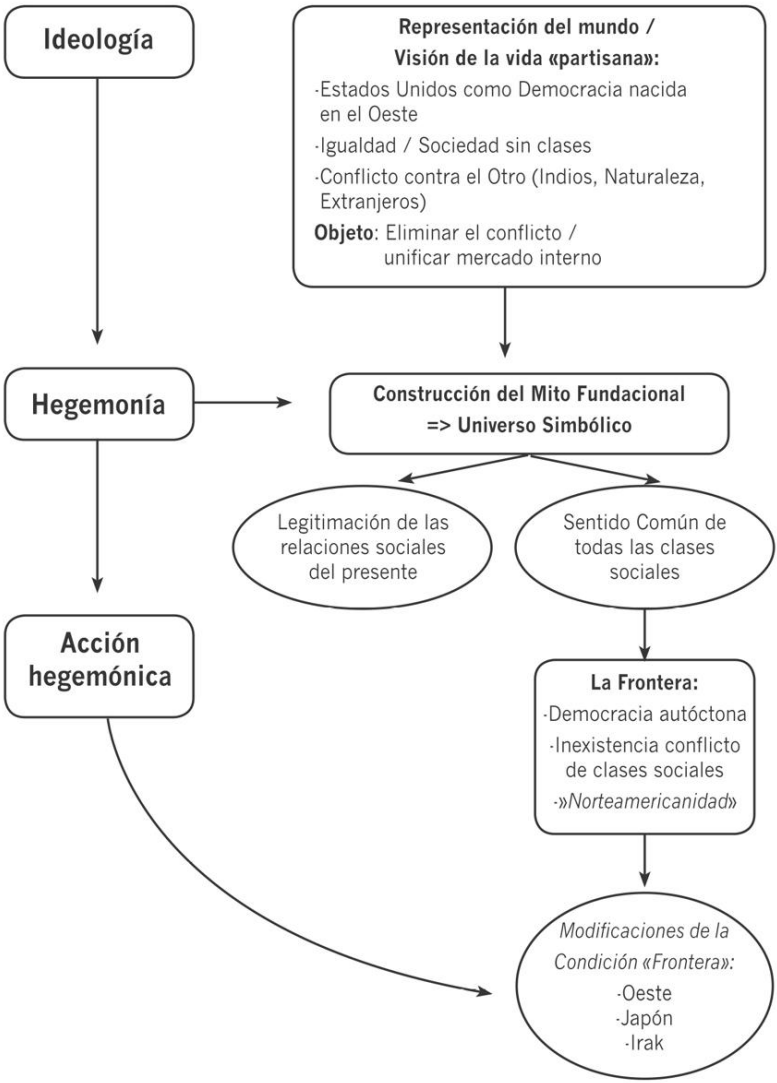
82 Turner lo llama de otra forma. Como dice: «Daniel Boone, el gran backwoodsman (habitante de los bosques salvajes), que fue a la vez cazador, traficante, ganadero, campesino y agrimensor, al enterarse, probablemente por los traficantes de la fertilidad de las tierras del curso alto del Yadkin en donde solían descansar tales traficantes en su camino hacia el territorio indio, abandonó junto a su padre su hogar de Pennsylvania y, siguiendo el camino del Great Valley llegó a aquel río.» En Ibid, página 33.

83 Ídem, página 35.

84 Ibid, página 36.

85 Sobre el peso de la religión en Estados Unidos puede consultarse Fabio Nigra y Pablo Pozzi. La decadencia de los Estados Unidos. De la crisis de 1979 a la megacrisis de 2009; Buenos Aires, Maipue, 2009, capítulo 3: «La República Teocrática».

86 Frederick J. Turner, op.cit., página 39.



A partir de aquí, cabe profundizar en esta línea de trabajo, aplicando el análisis propuesto a diferentes películas, lo que será motivo de futuros esfuerzos.

3. La Guerra Civil norteamericana, una representación-interpretación radical en el cine y desde la Historia

Gilda Bevilacqua

Introducción

Podemos acercarnos a un film desde diferentes perspectivas. Desde las últimas dos décadas del siglo XX, el estudio de la relación entre el cine y la Historia ha crecido gracias a los aportes iniciales de diversos investigadores franceses como Marc Ferro y Pierre Sorlin y a la más reciente contribución, sobre todo a partir de mediados de la década de 1980, de diferentes autores norteamericanos como O' Connor, Gomery, Jackson, Short y, especialmente, a los aportes del historiador Robert A. Rosenstone.[87] En particular, «la aspiración básica que se plantea Rosenstone de saber 'cómo' los filmes muestran el pasado y, al hacerlo, se convierten en una forma de hacer historia»[88] ha traído consigo un debate que en la Ciencia Histórica ha provocado la discusión incluso del mismo concepto de lo que es la Historia. Este autor elaboró un marco teórico interpretativo que permite pensar y desarrollar esta dimensión poco aceptada por el campo académico histórico internacional. De hecho, Rosenstone plantea que dicho marco surgió a partir de la inquietud que le suscitó el vacío intelectual relacionado al tema, que encontró en aquel libro tan laureado de historiografía norteamericana de Peter Novick, Ese noble sueño.[89] Vacío al que consideró para nada ingenuo dado que, si bien el estudio de las relaciones entre el cine y la Historia no constituye un campo de investigación específico y legitimado por la academia, sí dio señales de ser un espacio rico y con potencial propio, por lo cual Rosenstone entendió que ese nuevo espacio constituía un desafío peligroso para determinados historiadores académicos, que consideran que la única expresión válida y posible de la Historia es la historia escrita.[90]

De esta manera, y con la intención de realizar algún aporte a este campo de discusión teórica, metodológica e historiográfica, en el presente trabajo analizaremos y caracterizaremos la relación entre el cine y la Historia, a través del eje problemático y teórico que

representa la cuestión de si puede un film contribuir a la comprensión de un período histórico y, de hacerlo, cuáles son las características e implicancias de esa contribución. Intentaremos resolver esta problemática mediante el análisis de un caso específico: Pandillas de Nueva York, película dirigida por Martin Scorsese y estrenada mundialmente en el año 2003. El eje histórico que articula el desarrollo de este film son los conflictos étnicos, religiosos, raciales y de clase durante el momento previo a la Guerra Civil o de Secesión norteamericana y, durante ella, particularmente, en los años 1846 y 1862-1863. Por ello, presenta la particularidad de constituir una visión atípica, cinematográfica[91] e historiográficamente, en su interpretación de los hechos que narra. El eje temático que los articula ha sido poco o casi nada explorado por Hollywood; si bien el período durante el cual éste se desarrolla fue objeto de diferentes abordajes y producciones, siempre lo fue en torno a la Guerra Civil en sí misma, sus «grandes hombres» y batallas, o a la cuestión de la esclavitud, relacionada directa o indirectamente con aquella. Así, la importancia que adquiere el análisis de este film está estrechamente vinculada con el hecho de que el cine, por sus características particulares como soporte distinto del discurso histórico, y su «reproductividad técnica»[92], acerca a un público masivo esta corriente historiográfica de abordaje de un tema tan crucial para la historia estadounidense como lo es la Guerra Civil, que dio origen a la consolidación del Estado Nacional y del capitalismo norteamericano.

Como ya ha desarrollado en el capítulo precedente Fabio Nigra, el cine puede contribuir a la comprensión o conocimiento de la Historia a partir de dos grandes ejes teórico-metodológicos. En primer lugar, y en líneas generales, desde sus diferentes géneros, el cine puede contribuir como fuente primaria de su contexto de producción y, en este sentido, presentarse la película, también, como un producto cultural del momento histórico en que salió a la luz. Estas dimensiones (documento y producto de la Historia) fueron particularmente exploradas y analizadas por Ferro y Sorlin.[93] En segundo lugar, el cine también puede, a través del género «film histórico», concebido desde la perspectiva y el sentido que Rosenstone explora, contribuir a la comprensión de un tema,

problemática y/o período histórico, por un lado, como representación (fílmica) de la Historia, en el sentido de poseer la capacidad de mostrar «los aspectos visuales y emocionales del pasado, aquellos que los historiadores, en el silencio de las bibliotecas y los archivos, pueden tener dificultad para percibir y que también son fenómenos históricos.»[94] Pero también el cine histórico, desde alguna de sus formas particulares de representación, nos puede brindar una interpretación de la historia[95], es decir, presentar una postura historiográfica, ya sea existente y previa o propia y original sobre el o los temas y/o el o los períodos que trate, cuyo soporte no es escrito sino audiovisual. Así, encontramos que no es lo mismo cómo un film histórico representa un hecho, fenómeno, proceso o período histórico, que cómo, partiendo de esa representación, los interpreta.

Son estas últimas dos formas de contribución al conocimiento histórico, dentro del segundo eje planteado, las que desarrollaremos en nuestro trabajo.

El cine como representación (fílmica) de la historia

I

El cine puede, a través de un film histórico, contribuir a la comprensión de un tema y/o un período como representación de un hecho, proceso o fenómeno histórico. Pero no es de cualquier modo que realiza esta contribución. Según Rosenstone, «el 'cine histórico', como cualquier relato escrito, gráfico u oral, debe insertarse en el conocimiento del tema, puntos discutibles incluidos, preexistente.»[96] Aquí encontramos una primera característica que comparte el cine con otros soportes discursivos. Pero en este caso el autor enfatiza, además, que «para ser considerado 'histórico', un film debe ocuparse abierta o indirectamente, de los temas, las ideas y los razonamientos del discurso histórico. Por tanto no se encuentran dentro de esta categoría aquellos largometrajes que utilizan el pasado como un decorado más o menos exótico o lejano para narrar aventuras y amores. Al igual que ocurre con los libros, en el film histórico no cabe la ingenuidad histórica, la ignorancia de los hechos e interpretaciones acreditados por diversas fuentes, no cabe la inventiva caprichosa. Como cualquier otro trabajo acerca del pasado, el cine histórico debe incardinarse en el corpus de los conocimientos sobre el tema histórico del que se trate y en el actual debate a propósito de la importancia y el significado del pasado.»[97] Partiendo de esta definición general, consideramos que Pandillas de Nueva York cumple con los requisitos para ser considerado un film histórico, lo cual fundamentaremos con el desarrollo de nuestro análisis sobre esta dimensión. Rosenstone también sostiene que no debemos hablar de cine histórico en singular, ya que éste puede brindar una representación de la historia desde diferentes perspectivas o acercamientos. De esta manera, el autor plantea que existen muchas maneras de plasmar y representar la historia en la pantalla –historia como acontecer dramático, historia sin héroes, como espectáculo, reflexiva, historia personal, oral o posmoderna–, pero que, por razones clasificatorias, las agrupó en tres grandes grupos: historia como drama, como documento y como experimentación.[98] El cine histórico como drama, el más conocido,

divulgado y antiguo, según Rosenstone, es el grupo que, por las características que él le confiere (que mencionaremos luego), nos brinda el marco más propicio desde donde analizar Pandillas de Nueva York. Como documento, el film histórico «es el más reciente de los géneros históricos cinematográficos. Su germen –al menos en Estados Unidos– estuvo en los documentales sociales de los años treinta [...]. Su estructura más común es la de superponer la explicación de un narrador (y/o testigos o especialistas) a una serie de imágenes actuales de lugares históricos junto con fotogramas de documentales, noticiarios, fotos, dibujos, pinturas, gráficos, y portadas de periódicos de la época.»[99] El film como experimentación es el grupo que más se aleja del acercamiento y las características que, como film histórico, encontramos en Pandillas de Nueva York. Rosenstone designa de esta manera a «una gran variedad de formas fílmicas, tanto de ficción como documentales y, a veces, una combinación de ambas. [...] Lo que estos filmes tienen en común (además del poco tiempo exhibido) es que todos están realizados sin seguir el estilo de Hollywood. […] Todos combaten los códigos de representación de los filmes tradicionales».[100]

Otro punto importante que señala Rosenstone es que, «al ser diferente de la historia escrita, el cine no puede ser juzgado con los mismos criterios».[101] Con respecto a los filmes dramáticos tradicionales, encontramos que existen determinadas normas que se desprenden de las conclusiones del análisis llevado a cabo por este autor sobre «cómo los filmes al uso recrean mundos».[102]

Rosenstone también propone otros elementos conceptuales que ayudan a profundizar el análisis de esta categoría dramática del cine histórico. Por un lado, otro punto central de ésta es que «se apoya en la invención tanto de pequeños detalles como de hechos importantes. [...] La necesidad que la cámara tiene de filmar lo concreto o de crear una secuencia coherente y continua siempre implicará grandes dosis de invención en los filmes históricos. Lo mismo sucede con los protagonistas: todas las películas incluirán personajes ficticios o inventarán elementos de su carácter. [...] Igual ocurre con los hechos: aquí la invención es inevitable para

mantener la intensidad del relato y simplificar la complejidad en una estructura dramática que encaje en los límites del tiempo fílmico. Esto conlleva el uso de mecanismos narrativos: la condensación y la alteración de hechos y la metáfora».[103] De estos mecanismos, el más recurrente es la condensación: «aquí aparece la convención, la ficción, que nos permite seleccionar unos determinados datos y acontecimientos que representen la experiencia colectiva de miles, de cientos de miles e, incluso, de millones de personas que participaron o padecieron hechos documentados».[104]

II

A continuación, analizaremos Pandillas de Nueva York como un trabajo de cine histórico, mediante la aplicación de las normas de los filmes dramáticos tradicionales y de las demás herramientas analíticas y conceptuales que propone Rosenstone para este tipo de filmes.

En primer lugar, encontramos que Pandillas… se desarrolla como una narración tradicional. Cumple con esta norma porque presenta un principio, un desarrollo y un final. La utilización de este tipo de estructura narrativa lineal está relacionada con el hecho de que el director y el guionista tomaron como base para el desarrollo del film una producción escrita literaria. En 1970, Scorsese descubrió la crónica de Herbert Asbury, escrita en 1928, Gangs of New York, de donde sacaría la idea de hacer la película: «el libro contenía todo el folklore de la vieja ciudad de Nueva York y todo lo que leí parecía encajar con mis impresiones acerca de esa época».[105]

Pandillas… posee, entonces, una temporalidad lineal, cronológicamente ordenada y claramente delimitada. También son claros los objetivos de esta delimitación. La narración tiene tres grandes ejes cronológicos y temáticos, que se expresan a través de la división en etapas precisas de la vida del personaje principal de la historia, Amsterdam Vallon, y, por tanto, etapas que determinan la participación de los otros personajes, quienes, partiendo de esa temporalidad, se relacionan con el principal.

El primer eje temporal se desarrolla en 1846, en la escena inicial, cuando los nativos (dirigidos por Bill, el carnicero) y los inmigrantes (conducidos por el cura católico Vallon, padre de

Amsterdam Vallon) se están preparando para enfrentarse en la plaza principal de los Cinco Puntos. El segundo eje comienza con la escena en la que una voz en off introduce el contexto de la llegada de Amsterdam a Nueva York, al salir, después de 16 años, de un reformatorio al que lo envió Bill el carnicero, luego de haber asesinado a su padre en el enfrentamiento mencionado. El tercer eje temporal empieza con la escena de la fiesta organizada por Bill para la decimosexta conmemoración de la Gran Batalla de 1846, con la que comenzó el primer eje. En esta fiesta, Amsterdam decide, luego de haber logrado acercarse a Bill en la segunda etapa, concretar su venganza y asesinarlo. Al no lograrlo, emprende la organización de una nueva batalla entre nativos e inmigrantes, que ya no tiene sólo el cariz de la venganza personal, sino que expresa el deseo de terminar con el sometimiento que sufrían estos grupos sociales y étnicos por parte del sistema corrupto y violento, dominado y sostenido por Bill y los nativos y la autoridad municipal, el jefe Tweed. Aquí vemos nuevamente plasmados, de manera interrelacionada, los mecanismos de la invención y la condensación.

Con respecto a la articulación de la historia en términos de progreso y de un mensaje moral optimista, encontramos que, si bien los hechos transcurren en un marco de conflicto y de alta carga de violencia, la escena final del film, cuando en una imagen que muta sobre sí misma se presentan las transformaciones por las que pasó la Nueva York de 1863 hasta la del 2001, cierra el desarrollo de la historia en ese sentido. Un sentido que, aunque conflictivo, no deja de ser un sentido de progreso; y, el hecho de que se haya dejado como imagen final a las Torres Gemelas, cuando el momento del estreno del film fue posterior a su caída, consideramos que implica una valoración positiva de ese progreso, una valoración hasta nostálgica de un punto al cual se llegó y que ya no está más.[106]

En segundo lugar, el director desarrolla el relato mediante los avatares de individuos, que, con el desarrollo de su propia historia, expresan el hilo conductor de la historia general. Es decir, cómo los inmigrantes urbanos se unieron para hacer frente al medio hostil y a la supervivencia en un país que los necesitaba económica y hasta

políticamente; o sea, como trabajadores y votantes, pero que los marginaba de todo derecho a una vida digna, por la cual pelearon incluso hasta la muerte. De esta manera, vemos cómo la historia que se quiere contar gira en torno de un grupo social definido, representado por el personaje principal del film, Amsterdam Vallon, escogido en tanto portador de esas características heroicas y en tanto también expresa a esos hombres y mujeres que, como individuos, no forman parte del panteón de personajes «ilustres» de la historia estadounidense, pero que a través de sus resistencias cotidianas y como grupo social tuvieron una incidencia y un protagonismo fundamentales, que el director quiere rescatar y demostrar. Esta personificación a través de personajes que representan a un grupo social o cultural más general se realiza mediante el mecanismo narrativo de la condensación. La historia de Amsterdam condensa, entonces, las vivencias y experiencias del sector étnico, religioso y de clase que representa. Así, sucede con el resto de los personajes que se articulan en esa historia particular, que es el eje de la estructura narrativa del relato fílmico.

En tercer lugar, en el film también encontramos un relato cerrado, simple y que se desenvuelve con criterios indubitables. Es decir, es una historia que no presenta elementos que abran el juego a una interpretación alternativa de la que el director y el guionista proponen. Para ver con mayor claridad este punto, es importante tener en cuenta el recorte espacio-temporal en el que se desarrollan las acciones y el hecho de que la estructura narrativa sea lineal, que tenga un principio, un núcleo y un fin. Esto facilita la tarea de proporcionar un discurso cerrado y seguro de sus presupuestos y aseveraciones. Ese recorte se limitó a un corto período que comenzó en 1846 y culminó con las protestas de 1863, cuando la agrupación racista Nativistas tomó las calles en respuesta a las leyes de reclutamiento para la Guerra Civil.

En cuarto lugar, Scorsese cuenta su historia sobre este difícil período histórico mediante el romance entre dos personas: Amsterdam Vallon, inmigrante irlandés y líder de la pandilla Dead Rabbits, y Jennie Everdeane, una hábil carterista, que también vive

en los Cinco Puntos y tiene una relación especial, paternalista, con Bill, el otro personaje principal, contrafigura de Amsterdam. De esta manera, personaliza, dramatiza y confiere emociones a la historia. Aquí entran en juego la invención y la condensación, para dar lugar al despliegue de emociones que brindan un carácter determinado a la historia que se quiere contar, que la historia escrita académica difícilmente hubiese podido lograr. Estas invenciones y condensaciones surgieron también a partir de emociones particulares. El guionista Jay Cocks no sólo investigó sobre el período, sino que también «encontró inspiración en una línea de una canción de Bruce Springsteen acerca de la espera 'por un salvador que surgió de la calle'. Y para esa noción del héroe de la gente, nació el personaje de Amsterdam Vallon. Cocks creó después el mundo de Amsterdam. Él explica: 'Por la misma razón que fue creado Amsterdam fue también creado el personaje de Bill el carnicero [líder de la violenta pandilla Nativista, personaje basado en un hombre real, Bill Poole, líder de una pandilla diferente] y Jenny surge de la necesidad de Amsterdam de tener alguna clase de respiro. No había ningún respiro en ese vecindario, así es que ellos tuvieron que crearlo juntos'.»[107]

En quinto lugar, el film nos brinda la apariencia del pasado: edificios, paisajes y objetos. Los realizadores recrearon una Nueva York que ya no existe más que en los libros y fotografías. Scorsese «hizo todo lo posible para hacer que las cosas en la pantalla luzcan 'más que reales'. Él y su equipo utilizaron una colección de más de 850.000 objetos, desde platos, hasta peines y juguetes de los niños, que un grupo de arqueólogos halló al cavar en las profundidades del Lower Manhattan para descubrir los artefactos y estilos de vida del barrio de los Cinco Puntos. Esta colección (excepto por 18 objetos) fue destruida cuando el edificio 6 del World Trade Center se colapsó parcialmente en los acontecimientos del 11 de septiembre del 2001.»[108] La intención de Scorsese fue, entonces, acercarse lo más posible a mostrar cómo era Nueva York en esa época. La creación de estas escenografías «requirió de una intensa investigación y cuando la investigación llegó a sus límites, requirió también de la poderosa fuerza de la imaginación. Se utilizaron litografías, impresiones, libros de grabados y fotos-daguerrotipo de la época e

imágenes de épocas posteriores, especialmente por las famosas fotos de las secciones más pobres de la ciudad de Nueva York de Jacob Riis».[109]

Por último, encontramos en Pandillas… la sexta norma que rige al cine histórico como drama, ya que el film muestra la historia como un proceso, une elementos que, por motivos analíticos o estructurales, la historia escrita separa. Aparecen, así, distintos niveles conflictivos y diferentes dimensiones de la vida social y cotidiana que están entrelazadas. Los personajes, claramente, están atravesados por estas instancias. Por ejemplo, son al mismo tiempo irlandeses, trabajadores, marginales y católicos. Las dimensiones étnicas, religiosas y de clase están presentes en todos los grupos que los personajes condensan. Aquí, como en los otros puntos, las estrategias narrativas de invención y condensación juegan un papel fundamental para lograr que todas estas dimensiones se articulen de forma coherente y clara.

El cine como interpretación (historiográfica) de la historia

I

En este apartado desarrollaremos el cine histórico como portador de una interpretación particular de la historia. Es decir, intentaremos demostrar, a partir del análisis de un caso específico, que podemos extraer de los filmes históricos una posición historiográfica de los temas y períodos que tratan. Siguiendo a Rosenstone, consideramos que «algunos filmes ([...]) representan auténticas escuelas o tradiciones de interpretación histórica.»[110]

Hay un número notable de filmes ambientados en la época de la Guerra Civil norteamericana (1861-1865) o que hacen referencia a ella, pero que, en realidad, se ubican de lleno dentro del western o representan particularmente a algunos personajes, como las películas sobre Abraham Lincoln.[111] Sin embargo, pocos son los filmes que tratan de contar el conflicto en alguno de sus aspectos esenciales. En líneas generales, el conflicto en sí mismo queda en segundo plano.

En cambio, encontramos que en el caso específico de Pandillas… los diferentes conflictos desatados y/o profundizados por la Guerra Civil son la base sobre la cual se desarrollan la acción y la narración dramática. Y este eje puesto en el conflicto es lo que, a primera vista, nos lleva a relacionar el contenido histórico del film con los postulados de los historiadores de la Nueva Izquierda[112], tales como Howard Zinn[113], David Montgomery [114] y Bruce Laurie.[115] Ellos analizaron los conflictos de clase, étnicos, raciales y religiosos durante los años previos y en el transcurso de la Guerra Civil norteamericana, desde una perspectiva crítica de las concepciones que muestran a la sociedad y a la historia estadounidenses como exentas de estos conflictos, o como portadoras de anomalías pasibles de ser resueltas por el mismo desenvolvimiento del

sistema.[116] Esta «escuela» de la Nueva Izquierda tuvo como denominador común «la 'historia desde abajo', una perspectiva crítica, y la visión del historiador como activista. Para ellos el motor de la historia era el conflicto racial, económico, de clase y de género expresado en una lucha entre el pueblo y el establishment dominante. Se trataba de revisar la historia, de rescatar la historia de aquellos que no tienen voz. Se autopercibían como 'radicales'.»[117] Esta corriente, surgida a principios de la década de 1960, está enmarcada en un contexto histórico-político y cultural particular, que ejerció una gran influencia sobre estos historiadores que se identificaban con la Nueva Izquierda y que querían reescribir la historia nacional con un enfoque radical.[118] Este contexto ha sido denominado por Tom Engelhardt como el «fin de la cultura de la victoria»; Engelhardt ubica su punto de inicio de descomposición luego de experiencia de Hiroshima y Nagasaki, y el de culminación, en la derrota norteamericana en la guerra de Vietnam.[119]

La posición a la que se contrapone Pandillas… como interpretación, es la que sostiene la historiografía oficial acerca del tema.[120] Encontramos a esta interpretación plasmada en la denominada «Escuela del Consenso», la cual en un primer momento «marcó un retorno a De Tocqueville y al excepcionalismo norteamericano, planteando la no existencia de clases sociales y por ende de conflicto ideológico en la historia nacional».[121] Pero luego, uno de sus representantes más lúcidos, Richard Hofstadter, trató de responder a las críticas provenientes de la Nueva Izquierda y desde los progresistas, que hacían hincapié en su incapacidad para explicar momentos de grandes conflictos en la historia norteamericana. De esta manera, Hofstadter planteó que «los conflictos en la historia norteamericana son reales pero secundarios, y se generan por las disfuncionalidades que crea el progreso histórico y el desarrollo socio-económico».[122] Podemos hallar esta visión en una de las últimas ediciones de la Reseña de la Historia de los Estados Unidos[123], un libro-panfleto publicado por el Servicio Cultural e Informativo de los Estados Unidos (USIS).[124]

De esta manera, el film se encardina en de una de las corrientes

interpretativas dentro de la historiografía norteamericana sobre la Guerra Civil, la de la Nueva Izquierda, en contraposición a otras, oficiales y de corte tradicional, que tienen como antecedente y se enmarcan en la interpretación inaugurada por James Ford Rhodes, entre fines del siglo XIX y principios del XX, y seguida por los historiadores nacionalistas. Estos autores «interpretaron las causas sin intención de desacreditar de manera exclusiva a algún individuo o región en particular. Se refirieron así a la extensión del cultivo de algodón, a factores geográficos y económicos o a las diferencias irreconciliables entre Norte y Sur sobre cuestiones políticas –la esclavitud entre ellas–[125], que hicieron que el enfrentamiento no se pudiese evitar […] Esta generación se manifestó satisfecha con los resultados de la contienda: la preservación de la Unión, la destrucción de la esclavitud, el desarrollo industrial, el fortalecimiento de la nación».[126]

A diferencia de la relación directa que establecimos entre la Reseña… del USIS y la postura historiográfica oficial, no podemos afirmar fehacientemente que Martin Scorsese, director del film, o Jay Cocks, su guionista, hayan leído a los historiadores de la Nueva Izquierda, ni que sean parte de sus perspectivas ideológicas y políticas. No obstante, como dijimos anteriormente, consideramos que la presentación y el tratamiento de los conflictos que articulan el desarrollo del film reflejan visual y discursivamente muchas de las interpretaciones y representaciones que sobre ellos podemos encontrar en los textos de Zinn, Montgomery y Laurie que citamos anteriormente.[127]

En Pandillas…, la Guerra Civil se muestra como telón de fondo continuo de la historia, que aparece e interviene agudizando los conflictos de clase, étnicos, raciales y religiosos ya instalados en la sociedad norteamericana desde la etapa colonial.[128] Y, dentro de estos conflictos, muestra hechos específicos, documentados y analizados por la historiografía norteamericana. Uno de estos acontecimientos fueron los conflictos y la revuelta desatada por la Ley de Conscripción Obligatoria en 1863, que aparece en la escena final: «La Guerra Civil hizo erupción en la ciudad de Nueva York en

1863 con una serie de revueltas llamadas 'Draft Riots', las cuales fueron las peores de la historia de Norteamérica», explica Scorsese. «Estas duraron cuatro días y cuatro noches. En cierto sentido, las revueltas fueron como la Guerra traída a Nueva York. Todo era a causa del primer esbozo americano de servicio militar obligatorio instituido por el Presidente Lincoln. Todos los hombres físicamente capaces eran elegibles, pero había una excepción: uno podía pagar $300 dólares y salir exento. Para las clases trabajadoras, esto no era posible. Así es que este esbozo prendió su furia». Él continúa: «Los rebeldes destruyeron propiedades en cada esquina de la ciudad, quemando todo lo que se interpusiera en su camino. Para el segundo día, el decreto se suspendió, y la ciudad estuvo en estado de sitio. Es justo en el preciso momento en que las tropas de la Unión arriban a Nueva York para combatir a los rebeldes, que la monumental batalla a muerte entre Amsterdam y Bill el carnicero y sus respectivas pandillas tiene lugar. El momento climático de la película está conjuntado con el clima de violencia y racismo de estas revueltas».[129] Esta descripción pormenorizada que realizó Scorsese en una entrevista y que aparece plasmada en las escenas finales de la película, la podemos hallar de manera casi textual en el capítulo X, «La otra Guerra Civil», del trabajo ya citado de Howard Zinn, en el cual el autor agrega a la descripción de los hechos, una interpretación de éstos propia de la corriente radical: «los alborotos causados por el reclutamiento tenían una tipología compleja: tenían componentes de sentimiento anti-negro, anti-rico y anti-republicano».[130]

Con respecto a los conflictos étnicos y religiosos surgidos en el contexto y como producto del proceso de inmigración masiva en Norteamérica a mediados del siglo XIX[131] y a su entrelazamiento con los conflictos de clase, Zinn plantea, siguiendo a David Montgomery, que «pronto empezó a haber enfrentamientos de tipo religioso entre los tejedores irlandeses católicos y los trabajadores locales de origen protestante. En el mes de mayo de 1844 hubo disturbios entre protestantes y católicos en Kensington, un suburbio de Filadelfia. Los políticos de clase media no tardaron en orientar a cada grupo hacia un partido político diferente (los locales se apuntaban al partido Republicano Americano, los irlandeses al

partido Demócrata), y la política de partido y la religión sustituyeron el conflicto de clase». Y, a continuación, ya tomando las palabras de Montgomery del artículo citado, Zinn señala que el resultado de todo este proceso «fue la fragmentación de la clase obrera de Filadelfia. Así, 'se creaba para los historiadores la impresión de que era una sociedad sin conflicto de clase', mientras que en realidad, los conflictos de clase de la América del siglo diecinueve, 'eran tan duros como cualquiera en el mundo industrial'.»[132] De hecho, es interesante señalar que en Pandillas… cuando Bill el carnicero le dice «negro» a un «irlandés» se expresa, por ejemplo, cómo el racismo no se manifestaba exclusivamente hacia los negros. Muchas veces, el racismo podía presentarse y conllevar múltiples sentidos, no sólo el que atañe al criterio de raza. Estos insultos representan en la película un entramado conflictivo que excede al problema de la discriminación racial como eje articulador de los conflictos. Así, se está demostrando cómo se mezclaba clase y raza: el inmigrante pobre es asimilado al negro. De esta manera, vemos también que es este entramado lo que los historiadores de la Nueva Izquierda ponen arriba de la mesa, enfatizando no sólo la existencia sino también la dureza de los conflictos de clase existentes en Estados Unidos ya en esa época y los presenta como fundantes de los destinos de ese país. En este sentido, Montgomery complejiza la lectura de la naturaleza de los conflictos étnicos y de clase de aquel período, cuando plantea que «el protestantismo era una fuerza vital en la ideología de estos trabajadores. A través de su influencia podían ligarse con los dirigentes de clase media de un partido político cuyo grupo de referencia negativo era el de los católicos inmigrantes, siempre que esos dirigentes embanderaran al movimiento con los símbolos más preciados de la cultura artesana».[133] Esta cultura era expresada principalmente por los sectores de los «cantineros, carniceros, cordeleros, comerciantes y carpinteros navales. Todas estas ocupaciones no sólo eran dominadas por los norteamericanos nativos, sino que también constituían los oficios y artesanías tradicionales de los puertos norteamericanos».[134] Cabe entonces resaltar nuevamente que los personajes protagónicos de Pandillas… son Amsterdam Vallon, hijo de un cura católico inmigrante irlandés y Bill, el carnicero, un artesano nativo norteamericano protestante, cuya relación conflictiva es el eje que articula la acción, y condensa –en el sentido elaborado por Rosenstone– el contenido histórico de

la narración cinematográfica.

También es necesario señalar, tomando a Bruce Laurie, que «en la época de la Guerra Civil, Filadelfia era sobrepasada únicamente por Nueva York como centro manufacturero».[135] Por lo tanto, los análisis realizados y las conclusiones sacadas por los autores de la Nueva Izquierda para el primer caso nos resultan de suma utilidad para pensar y analizar el segundo, que es donde se desarrollan todas las acciones de dicho film. Laurie en particular, estudia cómo era la composición étnica de los trabajadores de Filadelfia hasta mediados del siglo XIX y cuáles eran sus costumbres, su forma de vida, de trabajo, es decir, analiza los rasgos y la dinámica de su cultura. Así, muchas de las descripciones y detalles que el autor brinda sobre ésta las podemos encontrar expresadas de diversas maneras en Pandillas de Nueva York. Se manifiestan similitudes en este aspecto de la vida cultural entre ciertos sectores de los trabajadores protestantes nativos y de los trabajadores católicos irlandeses, separados y en conflicto por su pertenencia étnica y religiosa, cuando Laurie plantea que «un buen sector del partido [Republicano Americano], que parece haber estado conformado por hombres jóvenes y solteros, adoptó el nativismo simplemente porque odiaban a los católicos. Adherían a antiguos valores y formas de comportamiento, evitando la iglesia, frecuentando las tabernas y garitos, agrupándose en compañías de bomberos, y dedicándose al desorden de la vida callejera.»[136] Nuevamente, vislumbramos en esta descripción grandes puntos de contacto con algunos de los personajes principales de Pandillas…, principalmente, con Bill el carnicero y con los espacios culturales comunes que compartían tanto trabajadores nativos como inmigrantes, que están detalladamente presentados en la película.

II

A continuación, transcribiremos algunos de los contenidos de escenas y diálogos –agrupados en dos grandes ejes analíticos y temáticos, que aparecen en todos los trabajos citados de los historiadores radicales– que consideramos ilustrativos de lo expuesto en torno al carácter de Pandillas… como interpretación particular de la historia de la Guerra Civil norteamericana, enmarcada en la corriente de la Nueva Izquierda.

1. Escenas y diálogos donde se muestran los conflictos étnicos, raciales y religiosos que atravesaban a la sociedad:

–En la escena inicial, se están preparando para combatir, en la plaza principal de los Cinco Puntos, los nativos, dirigidos por Bill, el carnicero, y los inmigrantes, conducidos por el cura católico Vallon, líder de la pandilla de los Dead Rabbits (también, padre del personaje principal del film, Amsterdam Vallon). Habla Bill, el carnicero: «nos reunimos en este lugar elegido [...] para arreglar de una vez por todas [...] quién maneja las Cinco Esquinas. Los nativos, bien nacidos en esta tierra [...] o las hordas extranjeras que nos desafían». Le contesta el cura Vallon: «Por las antiguas leyes de combate [...] acepto el desafío de los que se hacen llamar nativos. Lastiman a nuestra gente en cada esquina. Pero de aquí en adelante no lo podrán hacer más. Pues que sea sabido [...] que la mano que intente sacarnos de esta tierra [...] será instantáneamente cortada». Replica en un grito de guerra Bill: «¡Que el señor cristiano guíe mi mano [...] contra su palabrería romana!».

–Bill: «En el séptimo día, el Señor descansó. Pero antes de descansar, se agachó en cuclillas sobre Inglaterra. Y lo que salió de

su trasero [...] fue Irlanda».

–Bill: «Ese es el espíritu, muchachos. Vayan y mueran por sus amigos de color. Debimos poner a alguien mejor contra Lincoln cuando tuvimos la oportunidad». Happy Jack (otro ex Dead Rabbits, ahora policía sobornado) le pregunta inmediatamente: «¿Estás diciendo que no somos diferentes a los negros?». Bill le contesta: «Tú no lo eres. ¡Vuelvan a África, malditos negros!».

–Jefe Tweed le dice a Bill: «Ese es el cimiento de nuestro país, Sr. Cutting. Están naciendo americanos». Bill, le responde: «Yo no veo ningún americano, sólo veo intrusos. Irlandeses que hacen por 5 centavos lo que un negro hace por 10 [...] y por lo que antes un blanco cobraba 25. ¿Qué han hecho? Dime una cosa con la que hayan contribuido...». El Jefe Tweed afirma: «Votos». Bill le repone sarcásticamente: «¿Votos has dicho? Ellos votan lo que dice el arzobispo [...] ¿y quién se lo dice al arzobispo? El rey del sombrero puntiagudo que se sienta sin hacer nada en Roma. Mi padre dio su vida para que este país fuera lo que es hoy. Asesinado por los ingleses junto a todos sus hombres el 25 de Julio de 1814. ¿Crees que voy a ayudarte a destruir su legado? ¿Para darle este país a quienes no han luchado por él? ¿Por qué? ¿Porque salen de un barco llenos de mentiras y suplicándote sopa?».

2. Escenas y diálogos donde se muestran tanto el carácter conflictivo y violento de la sociedad norteamericana, neoyorquina, dividida en clases antagónicas, como a los conflictos entre éstas:

–En la escena en la que una voz en off introduce el contexto de la llegada de Amsterdam a Nueva York, luego de salir del reformatorio, es decir, el segundo eje temporal en que está dividido el relato: «Esclavitud abolida. En el segundo año de la gran Guerra Civil [...] cuando los irlandeses marchaban por las calles [...] Nueva York era una ciudad llena de tribus. Caciques, ricos y pobres [...]»

–Voz en off de Amsterdam luego de su arribo a Nueva York: «El asunto más conflictivo era la nueva Ley de Reclutamiento. El primer reclutamiento en la historia de la Unión». Unos reclutadores pasan por las calles del puerto agitando: «¡Únanse al ejército! ¡Tres comidas diarias y buena paga! Vamos, alístense, sirvan a su país. Líbrense del reclutamiento, muchachos. Alístense y tendrán un bono de 50 dólares. Necesitamos 30.000 voluntarios y pagaremos 677 dólares por voluntario». Nuevamente, aparece la voz en off de Amsterdam, explicitando una arista importante de ese conflicto: «Por todos lados la gente hablaba del reclutamiento. Podías evitar ser reclutado por 300 dólares... ¿pero quién tenía 300 dólares? Eso para nosotros eran como tres millones».

–Happy Jack: «Ver toda esta pobreza debe ser estremecedor, Sra. Skamerhorn». Voz en off: «A veces, por supuesto, las pandillas de la parte rica venían a nosotros. Los Skamerhorn eran una de las familias más antiguas de Nueva York. Ellos no manejaban la ciudad [...] pero quienes sí lo hacían los escuchaban con mucha atención».

–Monk (otro ex Dead Rabbit, que peleó junto al cura Vallon en el enfrentamiento 1846) le dice a Amsterdam: «A mi padre también lo mataron en batalla. En Irlanda, en las calles. Combatiendo a los que tomaron como privilegio suyo [...] lo que sólo se puede obtener y conservar masacrando a una raza». Amsterdam le contesta: «Esa guerra tiene más de mil años». Monk continua: «Nunca esperamos que nos persiguiera hasta aquí». Amsterdam sentencia: «No lo hizo. Nos esperaba ya cuando desembarcamos».

Conclusiones abiertas

Walter Benjamin cita, en el artículo que mencionamos al comienzo, un fragmento de Paul Válery, del cual extraemos una reflexión que queremos aplicar al concepto de Historia, a la concepción sobre el cine y a la relación entre ambos: «Es preciso contar con que novedades tan grandes transformen toda la técnica de las artes y operen por tanto sobre la inventiva, llegando quizás hasta a modificar de una manera maravillosa el concepto mismo de arte.»[137] Siguiendo a Rosenstone, consideramos que el cine histórico, al poseer características distintas e innovadoras tanto en su representación audiovisual de la interpretación histórica como en su capacidad masiva de difusión como medio de comunicación, «nos fuerza a redefinir y/o ampliar el significado del concepto de la historia».[138]

Así, nos encontramos, como historiadores, ante un doble y paralelo desafío. Por un lado, recuperar la capacidad del discurso histórico escrito como constructor de interpretaciones conocidas, debatidas y atractivas para la sociedad en la cual surgen y se insertan. Y, en sintonía con ello, empezar a hacer uso del soporte audiovisual que proveen los medios de comunicación masiva que hemos señalado. Pero se debe llevar este uso a cabo aplicándole un método. Y allí reside el desafío mayor. Elaborar interpretaciones históricas con pretensiones de objetividad científica que puedan ser plasmadas en un soporte que tiene cualidades y problemas distintos al de la escritura. Que pueda, por ejemplo, explotar y explorar los «potenciales dramáticos de la música, la voz y la edición»,[139] con el objetivo de que la Historia como ciencia pueda entrar nuevamente en la batalla de la construcción de la memoria histórica colectiva de los pueblos. Pero, en el estado actual de los debates e interpretaciones históricas, no se ha pasado aún de la expresión de deseo en relación con muchos de los problemas que hemos

advertido al calor de la elaboración de nuestro trabajo.[140]

Para finalizar, queremos volver a señalar y enfatizar que estamos de acuerdo con Rosenstone cuando plantea que «la misma naturaleza de la historia en imágenes y la ausencia de supervisión histórica hacen necesario que los estudiosos que se preocupan del conocimiento histórico de la sociedad aprendan a 'ver' y 'juzgar' un film, a mediar entre el mundo histórico del director de cine y el académico».[141] Y estamos de acuerdo, porque también consideramos que «una película es excepcionalmente eficaz como transmisora de historia porque, del mismo modo que las palabras no se revelan en toda su implicancia para algunos lectores (…), es difícil no advertir los mensajes que una filmación aporta al explicar un hecho o período histórico: el mensaje histórico, los antecedentes, la situación, el lenguaje y los pormenores.»[142] Por lo tanto, sostenemos que es muy importante, como historiadores o cientistas sociales, reflexionar y dar cuenta de todos los problemas y las dimensiones que han sido mencionadas y/o analizadas en nuestro trabajo; sobre todo, si tenemos en cuenta que existe una «hegemonía planetaria de la industria cinematográfica estadounidense»,[143] cultural e ideológica, plasmada y expresada en el hecho concreto de que, en los últimos años, aproximadamente «el 85 % de las películas proyectadas en el mundo es producto de Hollywood».[144]

87 Podemos enmarcar la producción historiográfica de Rosenstone dentro de las corrientes surgidas a posteriori del llamado «giro epistemológico» de fines de los setenta. Para un análisis detallado sobre esta etapa particular de la historia de la Historiografía, ver Noiriel, G. Sobre la crisis de la historia; Madrid, Cátedra, 1996; Revel, J. Las construcciones francesas del pasado; Buenos Aires, FCE, 2002; para la lectura de un representante paradigmático de una de estas corrientes, la denominada «giro lingüístico», ver, White, Hayden. Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX; México, FCE, 1992 (primera edición en inglés, 1973).

88 Ver, Hueso, Ángel Luis. «Prólogo», en Rosenstone, Robert. El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia; Barcelona, Ariel, 1997, página 11.

89 Novick, Meter. Ese noble sueño. La objetividad y la historia profesional norteamericana; México, Instituto Mora, 1997 (primera edición, 1988).

90 Rosenstone, Robert. El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia; Barcelona, Ariel, 1997, páginas 13-17.

91 Entendemos lo cinematográfico «como 'un gran dispositivo de naturaleza semiótica resultante de la articulación de un conjunto de dispositivos absolutamente necesarios y relativamente autónomos'. Esa articulación –dada en la sincronía– se concretará, pasará de lo virtual cinematográfico (equivalente a lo literario, musical, arquitectónico, etc.) a una actualización situada en el campo de lo fílmico, entendido esto último como un fenómeno de carácter discursivo, es decir como una práctica significante localizada», ver, Monteverde, José E., Selva, Marta y Solà, Anna. La representación cinematográfica de la historia; Madrid, Akal, 2001, página 15.

92 Según Walter Benjamin, «la reproductividad técnica desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones instala su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario», ver, Benjamin, Walter. «La obra de arte en la época de su reproductividad técnica», en Benjamin, Walter. Conceptos de Filosofía de la Historia; Buenos Aires, Terramar, 2007, página 152.

93 Ver, especialmente, Caparrós Lera, J. M. «Prólogo», en Ferro,

Marc. Historia contemporánea y cine; Barcelona, Ariel, 2000; Ibíd., capítulos 19 y 20; Ferro, Marc. Cine e historia; Barcelona, Gustavo Gili, 1980, páginas 115-119; y, Sorlin, Pierre. Sociología del cine; México, FCE, 1985, segunda parte. Para estudios de caso en los que se aplica y expresa esta dimensión del cine como documento y producto de la historia, ver, Rollins, Peter (Comp.). Hollywood: el cine como fuente histórica; Buenos Aires, Fraterna, 1987.

94 Borstein Sánchez, A. «El pasado a 24 imágenes por segundo: reflexiones sobre la utilidad del cine histórico», en Cuadernos de Historia Moderna, Nº 12, Madrid, Editorial Universitaria Complutense, 1991, página 282.

95 Para una visión crítica sobre esta característica y uso del cine histórico, ver, Borstein Sánchez, A. «El pasado a 24 imágenes por segundo», op cit.

96 Rosenstone, R. El pasado en…, op. cit., página 59.

97 Ibíd., páginas 59-60. Los destacados son nuestros.

98 Ibíd., página 47.

99 Ibíd., páginas 47-48.

100 Ibíd., páginas 48-49.

101 Ibíd., página 63.

102 Ibíd., páginas 50-53.

103 Ibíd., páginas 57-58.

104 Ibíd., página 58.

105 Ver, «Cómo se hizo 'Gangs of New York'. Notas de producción», Columbia Pictures, 2002, en http://www.LaButaca.net - Revista de Cine, Valencia, 2003.

106 Este análisis forma parte de interpretar a la película como fuente de la historia, el otro abordaje acerca de cómo el cine puede contribuir a su estudio y comprensión, que mencionamos al principio de nuestro trabajo y que dejaremos abierto para futuras investigaciones.

107 Ver, «Cómo se hizo Gangs of New York…», op. cit.

108 Ídem.

109 Ibídem.

110 Rosenstone, Robert. El pasado en…, op. cit., página 176.

111 Películas históricas dramáticas ambientadas en la Guerra Civil Americana: El nacimiento de una Nación (Griffith, 1915); La cabaña del tío Tom (Harry A. Pollard, 1927); Lo que el viento se llevó (Victor Fleming, 1939); La roja insignia del valor (John Huston, 1951); Paz en la guerra (King Vidor, 1956); Misión de audaces (John Ford, 1959); Andersonville (George C. Scott, 1970); Tiempos de gloria (Edward Zwick, 1989); Gettysburg (Ronald F. Maxwell, 1993); Cabalga con el diablo (Ang Lee, 1999); The Hunley (producción para TV, 1999); La batalla de los acorazados (Ironclads) (producción para TV); Regreso a Cold Mountain (Anthony Minghella, 2003); Dioses y generales (Ronald F. Maxwell, 2003).

112 Para una caracterización general de los historiadores radicales de la Nueva Izquierda y de ésta misma, ver Lindbeck, Assar. La economía política de la Nueva Izquierda; Madrid, Alianza, 1973, páginas 131-142; Green, James. «Radical America: Historia del movimiento, Historia militante», en Taller. Revista de Sociedad, Cultura y Política, Vol. 6, Nº 16, Buenos Aires, julio 2001, páginas 53-55, 71-73; Lynd, Staughton. «Padre e hijo: labor intelectual fuera del ámbito académico», en Taller. Revista de Sociedad, Cultura y Política, Vol. 6, Nº 16, Buenos Aires, julio 2001, páginas 87-88; Pozzi, Pablo y Elisalde, Roberto. «Conflicto y consenso en la historiografía norteamericana: una historia politizada», en Pozzi, Pablo. Un pasado imperfecto. Historia de Estados Unidos; Manuel Suárez Ed., Buenos Aires, 1992.

113 Ver Zinn, Howard. La otra historia de los Estados Unidos, México, Siglo XXI, 1999.

114 Ver Montgomery, David. «La lanzadera y la cruz. Tejedores y artesanos en los motines de Kensington de 1844», en Pozzi et al. De Washington a Reagan: trabajadores y conciencia de clase en los

Estados Unidos; Buenos Aires, Editorial Cántaro, 1990.

115 Ver Laurie, Bruce. «Estilos de vida de los artesanos de Filadelfia, 1820-1850", en Pozzi et al. De Washington a Reagan: trabajadores y conciencia de clase en los Estados Unidos; Buenos Aires, Cántaro, 1990.

116 Ver Pozzi, Pablo. «Excepcionalismo y clase obrera en los Estados Unidos», en Pozzi et al. De Washington a Reagan: trabajadores y conciencia de clase en los Estados Unidos; Buenos Aires, Cántaro, 1990.

117 Pozzi, Pablo y Elisalde, Roberto. «Conflicto y…», op. cit., página 20.

118 Ver, Suárez, Ana Rosa. «El significado de la Guerra Civil», en Víctor Arriaga et al. Estados Unidos visto por sus historiadores; Tomo I, México, Instituto Mora, 1991, página 186.

119 Engelhardt, Tom. El fin de la cultura de la victoria; Barcelona, Paidós, 1995.

120 Para un estado de la cuestión sobre las diversas escuelas y corrientes interpretativas de la Guerra Civil norteamericana, ver, Suárez, Ana Rosa. «El significado de la Guerra Civil», en Víctor Arriaga et al. Estados Unidos visto por sus historiadores; Tomo I, México, Instituto Mora, 1991, páginas 181-188.

121 Pozzi, Pablo y Elisalde, Roberto. «Conflicto y…», op. cit., página 17.

122 Ídem., página 18.

123 Cincotta, Howard. Reseña de la Historia de los Estados Unidos; USIS, 1994, páginas 157-171.

124 Sobre el USIS, ver, por ejemplo, http://dosfan.lib.uic.edu/usia/usiahome/oldoview.htm#overview.

125 Ver, por ejemplo, Austin, Victor. La Guerra de Secesión, Buenos Aires, Los libros del Mirasol, 1964.

126 Suárez, Ana Rosa. «El significado…», op. cit., páginas 182-183.

127 En un reportaje, Scorsese planteó: «El film muestra la imagen de una ciudad que está al borde de la explosión, en el contexto de un país que está en explosión. Finalmente, todos salen a las calles a pelear y ver quién se impone», ver, «Cómo se hizo Gangs of New York…», op. cit.

128 Ver, Zinn, Howard. La otra historia…, op. cit.

129 Ver, «Cómo se hizo Gangs of New York…», op. cit.

130 Zinn, Howard. La otra historia…, op. cit., página 207.

131 Para una caracterización general de este proceso y datos estadísticos, ver, Elisalde, Roberto. «Orígenes y formación de la clase obrera norteamericana (1780-1870)», en Pozzi et al. De Washington a Reagan: trabajadores y conciencia de clase en los Estados Unidos; Buenos Aires, Cántaro, 1990.

132 Zinn, Howard. La otra historia…, op. cit., página 199. El destacado es del autor.

133 Montgomery, David. «La lanzadera…», op. cit., página 121.

134 Ibídem, página 119.

135 Laurie, Bruce. «Estilos de vida…», op. cit., página 68.

136 Ibídem, páginas 92-93.

137 Benjamin, Walter. Conceptos de…, op. cit., página 147. El destacado es nuestro.

138 Rosenstone, Robert. El pasado en…, op. cit., página 17. El destacado es nuestro.

139 Rollins, Meter. «Introducción», en Rollins, P. (Comp.). Hollywood: el cine como fuente histórica; Buenos Aires, Fraterna, 1987, página 17.

140 Para un análisis y balance de los logros, avances y limitaciones existentes en el campo de los estudiosos norteamericanos de las relaciones entre el cine y la Historia, ver, Nigra, Fabio. «El discurso histórico hecho cine: la mirada norteamericana», en De Sur a Norte. Perspectivas Sudamericanas sobre Estados Unidos, Vol. 8, Nº 16.

141 Rosenstone, Robert. El pasado en…, op. cit., página 56.

142 Browne, Ray B. «Advertencias», en Rollins, P. (Comp.). Hollywood: el cine como…, op. cit., página 11.

143 Sánchez Ruiz, Enrique. «Una aproximación histórico-estructural a la hegemonía planetaria del cine estadounidense», Universidad de Guadalajara, Departamento de Estudios Políticos, 2003.

144 Ibídem, página 10.

4. La historia que nos cuenta el cine: El Álamo y la reedición de la doctrina del Destino Manifiesto en el siglo XXI

Mariana Piccinelli

Introducción

El cine ha sido desde sus inicios una institución[145] que ha marcado profundamente la vida de las personas, en primer lugar como fuente de entretenimiento pero también como medio de comunicación, de educación y hasta como forma de resistencia social. Actualmente podemos decir que en general el medio audiovisual –además del cine incluimos la televisión– ha conquistado el tiempo de una gran parte de la sociedad por encima de la palabra escrita. El cine nos permite como espectadores perdernos por un espacio de tiempo en un nuevo universo. Claro que con el relato escrito también esto es posible, sin embargo el acto de ver una película implica poner en juego otro tipo de emociones que no se equiparan.

Como historiadores no podemos negar que el cine también se ha ganado un lugar en el terreno de la Historia. Hoy en día la utilización de las producciones cinematográficas es común en la enseñanza de la Historia en todos los niveles. En muchos casos las películas históricas son la vía de acercamiento más rápido y eficaz de las personas con el relato de su propio pasado. ¿Qué sucede cuando la Historia supera el terreno regular de la academia para adentrarse en un territorio distinto, con nuevas reglas y formas?

Es evidente que el relato de nuestro pasado transmitido a través del cine tiene características diferentes al texto escrito, pese a que pueda haber cierta relación entre ellos; en definitiva, la construcción del discurso cinematográfico se apoya muchas veces en el relato escrito. En primer lugar, porque este discurso está producido en un lenguaje diferente, que implica una identificación emocional relacionada con el placer. En segundo lugar, porque interpela a un otro distinto y lo hace de una manera novedosa. Es un desafío entonces como historiadores poder entender la forma

que toma la historia bajo el discurso cinematográfico y las implicancias que esto conlleva.

El propósito de este trabajo es contribuir al análisis de la relación que existe entre la producción cinematográfica y la Historia. A partir del análisis de la película El Álamo (2004)[146] buscamos analizar esta relación dentro de la producción cinematográfica norteamericana, partiendo del postulado de que el cine histórico cumple un papel importante en la transmisión de ideología.

Consideramos que la película El Álamo se puede entender como un discurso histórico complejo y riguroso, donde se retoman películas anteriores e incluso se ponen en debate ciertos puntos como los mitos y algunos personajes históricos. La idea de frontera, el excepcionalismo norteamericano, y su consiguiente fundamento de la doctrina del Destino Manifiesto, son elementos claves que se encuentran presentes a lo largo de toda la película.

Nuestra hipótesis es que precisamente en las particularidades del lenguaje fílmico es donde se encuentra la transmisión de ideología. Conocer el desarrollo de los acontecimientos nos permitirá analizar cómo los datos son puestos en juego, resaltados, enmascarados, manipulados en definitiva, para poder dar vida al mensaje que se quiere transmitir en la película. El problema no es la manipulación de hechos o la veracidad de los mismos; la cuestión es cómo se manipulan y para qué. De ahí que sea interesante contrastar los hechos históricos con los distintos relatos escritos –los cuales también son subjetivos– no para ver cuán fidedignos son a la historia, sino para ver qué hechos se rescatan, cuales se ocultan y cuál es el resultado consciente o inconsciente de esta operación. Descubrir qué elementos ideológicos transmite el cine y cómo los transmite –con características muy distintas a lo que lo haría un texto escrito– serán los objetivos principales de este trabajo.

La historia que nos cuenta el cine

Nadie puede negar la importancia del cine para estudiar la sociedad de la que es producto. María José Rossi, desde la filosofía, plantea la posibilidad de analizar las producciones cinematográficas desde seis perspectivas: como forma de ilustración de una idea, como una posibilidad de construir significado, como forma de la elaboración de fantasías, como elaboración de un relato alegórico, como documento de época o como indagación epistemológica.[147]

La primera tentación de un historiador al enfrentarse con el cine es analizar las películas como documentos históricos, enmarcarlas en su contexto de producción y entender cómo son producto de su propio tiempo, de qué manera reflejan ese contexto en el que fueron producidas y qué discurso reproducen. Esta es una operación totalmente válida y enriquecedora, aunque creemos que de este modo se reduce al cine como objeto de estudio, y se lo equipara a otro tipo de fuente –escrita, generalmente–, evitando precisamente lo que tiene de original: un lenguaje y un discurso propios, una manera particular de expresión que lo incluye dentro de la categoría de las expresiones artísticas y que por ello es sujeto productor al tiempo que objeto analizable.

Las primeras aproximaciones al análisis del cine desde la historia estuvieron teñidas de esta concepción en donde el cine era considerado como un documento plausible de estudio histórico en tanto era un reflejo de la realidad, y proporcionaba una serie de elementos específicos –es decir, que no se encontraban en otros tipos de documentos como la ambientación, la vestimenta, el vocabulario utilizado, la música– para reconstruir la época en la que había sido filmado.

Una de las primeras miradas que estudia los filmes como documentos históricos la encontramos en los trabajos de Marc Ferro. Inscripto en la escuela de Annales, sus escritos tienen como eje central el análisis de la producción fílmica soviética. Este corpus documental, rico en producciones provenientes de un Estado extremadamente extendido sobre la sociedad y con una ideología clara, está en estrecha relación con sus postulados esenciales a la hora de analizar la sociedad, los elementos que la componen y el papel que juega el cine dentro de ella. La principal preocupación de Ferro es lograr descubrir la ideología que emana de las instituciones y la capacidad del cineasta para, consciente o inconscientemente, escapar de dicha ideología y ofrecer una versión alternativa de la sociedad que plasma en su obra.

Su objetivo es entonces develar el mensaje oculto y descubrir aquellos elementos que trascienden la ideología de las instituciones para poder analizar la sociedad «real». Esta operación implica también un concepto particular –y escasamente definido– de la historia, la cual incluye el estudio de lo que ha sucedido pero también de lo que no ha sucedido, como las creencias, las intenciones y la imaginación de los individuos que integran la sociedad. En este punto habría que preguntarse si es posible como individuo «independizarse de las fuerzas ideológicas e instituciones del momento»,[148] tanto sea como cineasta o como historiador que pretende analizar el cine. Ferro está tan interesado en ver cómo el cineasta escapa de la ideología que olvida que ambos –cineasta e historiador– son parte de la sociedad que están retratando o analizando, que ambos no pueden ser entendidos sin ella.

En segundo lugar, podemos preguntarnos si el cine solamente reproduce o también produce. Es decir, si el cine es un objeto pasivo o también es un agente productor. Si solamente refleja o también construye. Ferro reduce la categoría de cine transformador a aquellas películas que conscientemente buscan subvertir las opiniones establecidas y las ideologías impuestas, formando para él

una «contracultura» que permite abrir brechas cotidianas al consenso colectivo. Ahora bien, las películas que parten de una institución cuya ideología es la dominante en la sociedad ¿no contribuyen a construir y difundir ese consenso?, ¿no deben ser tomadas también como agentes productores de un discurso histórico?, ¿por qué relegarlas a la categoría de elemento reproductor o transmisor? Si el cine histórico no es más que la «trascripción fílmica de la visión que tienen de la historia unos determinados colectivos»,[149] la función del historiador es reducida entonces a desenmascarar la realidad ¿Por qué el consenso –su construcción y reconstrucción cotidiana– no es tomado como parte de la historia? ¿Por qué el historiador debe solamente desenmascarar y no estudiar la máscara?

En contraposición a esta visión pasiva del cine encontramos la propuesta de Robert Rosenstone, quien distingue tres enfoques con respecto al estudio de las películas históricas: aquel que contempla el cine como actividad artística e industrial, el que lo considera como documento y el que lo estudia en tanto reflexión del pasado y por lo tanto lo considera como trabajo histórico. Si Ferro lucha porque la producción cinematográfica sea considerada como fuente, Rosenstone revoluciona el campo de análisis afirmando que el cine no sólo es un producto artístico, no sólo es un documento, sino que es un sujeto productor activo de un discurso histórico. Esto va aparejado con una concepción particular de la historia, no como un conjunto de hechos sino como una ciencia cuyo objetivo es la reflexión del pasado. Rosenstone rechaza la concepción que iguala el análisis del cine a la verificación de la verosimilitud fáctica de las películas. Según el autor, hay que entender cómo las películas muestran el pasado y al hacerlo se convierten en una forma de hacer historia. Si esto es propio de la historia, en el cine se encuentran mecanismos específicos que hacen al lenguaje particular del medio.

Podemos analizar la producción cinematográfica desde distintas perspectivas visuales, estéticas, artísticas, técnicas, comerciales, discursivas e históricas. Incluso dentro del análisis histórico

podemos entender a la película de muchas maneras. Podemos tomarla como un recurso didáctico, como una fuente histórica para interpretar el contexto en el que fue producida, podemos estudiarla según su grado de «veracidad» o de historicidad, evaluando la correcta recreación del proceso histórico. Pero también podemos analizarla siguiendo las propuestas de algunos teóricos que proponen superar el análisis de la película como reflejo de la realidad y evaluar el film como un discurso histórico que busca transmitir una historia construida subjetivamente con un lenguaje y un discurso propios del medio cinematográfico.

El presente trabajo buscará poner en cuestión –y por qué no en práctica– algunos puntos de las teorías mencionadas anteriormente mediante el estudio de la película El Álamo. Para ello debemos partir de algunos puntos claves: en primer lugar, consideramos al cine como un agente, es decir, como sujeto productor de un discurso histórico particular. En este sentido no es estático, no es un mero reflejo de la ideología de un sector dominante de la sociedad, aunque puede contribuir a su desarrollo. En segundo lugar, nos alejamos de la concepción de Ferro cuando dice que es una mera trascripción fílmica de la visión que algunos grupos tienen de la historia. Si bien nos acercamos a las tesis de Rosenstone, sobre todo con respecto a sus planteos en cuanto al cine como discurso histórico, nos alejamos de su propuesta en tanto eleva al cine a la categoría de trabajo histórico.

Aceptamos que en cierto sentido la historia es un constructo en donde se ponen en juego las subjetividades del historiador, y entendemos al cine como una forma particular de hacer historia, pero debemos rechazar, junto con Rosenstone, el análisis objetivo del film. Tenemos en cuenta estas observaciones que tienen como corolario la valorización y legitimación de la ficcionalización y aquellos elementos alejados de la verosimilitud que conforman la película, y buscamos no caer en este tipo de análisis «objetivo» de nuestro objeto, por lo que nos parece extremadamente valioso contrastar los eventos desarrollados en la película con el contexto en el cual los eventos suceden, y también con las demás películas.

Esto nos va a permitir encontrar los eventos ficcionalizados y condensados, no con el fin de evaluar la veracidad histórica de los mismos, sino precisamente con el objetivo de desnudar la subjetividad del director de la película y encontrar las formas de transmitir ideología y los elementos que estas formas utilizan.

Historia y leyenda

La historia del nacimiento de Texas como estado miembro de Estados Unidos de América se inscribe en el antiguo relato que ya había anunciado Frederik J. Turner[150] sobre la frontera americana, puesto que reproduce casi literalmente los elementos constitutivos de la misma. La virtud de las instituciones democráticas estadounidenses, según reza en sus escritos, residiría en el hecho de que se han gestado durante la expansión territorial hacia el Oeste en un ámbito de simpleza y al calor de la lucha del hombre por adaptarse a los peligros que le presenta la naturaleza salvaje. El camino del hombre norteamericano hacia las tierras del Oeste sería un recorrido hacia la civilización frente a la barbarie que representa la naturaleza no domesticada y, en su concepción, también los pueblos originarios.

En general, la historia de Texas previa a su independencia rescata de una manera muy lineal y con miras a un objetivo prefijado, todos aquellos acontecimientos precursores al proceso independentista que llevaron a los anglo-americanos colonizadores del territorio a luchar por la democracia, el derecho a autogobernarse, y al desarrollo de la libre empresa. Esta última, en el caso de la Texas decimonónica, correspondía a la posibilidad de obtener extensiones ilimitadas de tierras por parte de los colonizadores estadounidenses y la consecuente negación del derecho natural de la tierra concebido en el derecho español, reemplazándolo por la noción enunciada por el colonizador Stephen Austin de que «no existe el derecho natural sobre la tierra, sólo los que la cultivan tienen derecho a ella».[151]

Los relatos de la independencia de Texas comienzan con el tratado de Adams-Onís firmado en 1819 entre Estados Unidos y México, por

el cual se incorporó a La Florida como territorio norteamericano y se trazaron los límites entre ambos países estableciendo el Río Sabine como frontera divisoria. La firma de este tratado, que dejaba el territorio de Texas fuera de los dominios de la Unión, generó el recelo de muchos colonizadores que consideraban al territorio texano destinado a pertenecer a la tierra de la libertad. Sin embargo, no fue sino hasta principios de la década de 1830 donde se empezó a cuestionar fuertemente la pertenencia al gobierno mexicano y a abrogar por la independencia del territorio.

Si bien hubo algunos intentos –fallidos o fugaces– de independencia durante la década de 1820[152], la generalidad de los colonizadores norteamericanos en Texas liderados por Stephen Austin[153] no consideraban la idea de separarse del gobierno mexicano. La década de 1820 se caracterizó por la lucha de los texanos para conseguir autoridades propias –en particular una legislatura local que pudiera dictar leyes favorables de colonización, tenencia de tierras y esclavos– pero siempre dentro del sistema de gobierno mexicano.

Hacia fines de la década de 1820 las numerosas muestras de interés hacia Texas por parte de Washington convencieron a los mexicanos de enviar tropas a un territorio acostumbrado a escasa presencia gubernamental. Si las tensiones parecían disminuir a medida que Santa Anna y los liberales iban ganando terreno en México a principios de la década de 1830, los deseos de los texanos se vieron frustrados cuando en mayo de 1834 Santa Anna anuló el Congreso, concentró la suma de poderes y eliminó la Constitución de 1824. En Texas se fueron delineando dos partidos: uno a favor de continuar bajo el dominio mexicano liderado por Austin, y otro a favor de la guerra. Si bien en un principio el partido de la paz era el más numeroso, a medida que avanzaba el ejército mexicano por el territorio texano comenzaron a tomarse medidas con el objetivo de defenderse. Se convocó a una asamblea, se formó un Comité de Seguridad presidido por Austin y se llamó a la formación de compañías de voluntarios para prepararse para la inminente guerra. Las instituciones consultivas, características de la democracia, parecían florecer rápidamente abonando la teoría turneriana.

Luego de una serie de enfrentamientos, a principios de 1836 los texanos lograron tomar la Misión del Álamo, con una vieja Iglesia española a medio construir utilizada como fuerte; el Pueblo del Álamo de Parras se encontraba en su territorio. La épica batalla que tuvo lugar en esta fortificación fue de suma importancia en la historia de Texas, y por ende en la historia de los Estados Unidos. Fue una batalla perdida para la Unión, y sus soldados fueron superados ampliamente en número (3000 mexicanos contra 150 texanos[154]) y en organización por el ejército mexicano, que estaba comandado por el propio general Santa Anna. Aun así, fue de gran valor ya que sirvió para «ganar tiempo» mientras el general Houston, jefe del ejército regular de los texanos, lograba reunir las diferentes tropas regulares y voluntarias que se reagruparon para luchar en la posterior Batalla de San Jacinto, donde al grito de «Recuerden El Álamo» se redujo al ejército mexicano en menos de veinte minutos y el general Santa Anna fue hecho prisionero.

Pese a que Texas no va a formar parte de la Unión de los Estados hasta 1845, y por parte del Gobierno Federal estadounidense sólo va a haber un reconocimiento como Estado independiente en 1837, en la historiografía –y de esto también se va a hacer eco la producción cinematográfica– la batalla del Álamo se considera como el momento fundante de la lucha por la independencia texana, donde se ponen en juego elementos de la retórica histórica estadounidense como la doctrina del Destino Manifiesto, Estados Unidos como reservorio de la libertad, de la democracia, de un desarrollo excepcional e incluso como último defensor de la propiedad privada.

El Álamo es por sobre todas las cosas una batalla llena de significado al punto de constituirse en símbolo de la lucha por la libertad y contra la tiranía.

La leyenda llega a la pantalla grande

«¿Sabe usted? –advertía un viejo texano– La leyenda es a menudo mucho más cierta que la misma historia y siempre dura más tiempo en la memoria de las gentes»[155]

La película El Álamo presenta varias particularidades para aplicar la metodología discutida en la primera parte de este trabajo. Primero, es la última de una serie de filmes referidos a la batalla que tuvo lugar en el fuerte que lleva el mismo nombre en 1836, ya sea centrándose en la propia contienda, en sus héroes o tomándola como contexto para desarrollar una historia en Texas en la década de 1830.[156] Segundo, es una megaproducción de más de dos horas financiada por la empresa Walt Disney Pictures, dirigida por John Lee Hancock y protagonizada por Dennis Quaid y Billy Bob Thornton en los roles de Sam Houston y David Crockett, acompañados por Jason Patric quien representa al jefe de las tropas voluntarias del fuerte, Jim Bowie. El resto del elenco está compuesto por los españoles Jordi Mollá en el rol del mexicano Seguín y Emilio Echevarría en la piel del general Santa Anna. Según se deja leer en un artículo de la crítica contemporánea «se suponía que luego del 11-S [esta película] ayudaría a sostener los sentimientos patrióticos de la nación unida por la dolorosa tragedia.»[157] No es la primera vez que Disney encara esta temática, ya que en la década de 1950 produce una miniserie en formato western que en cinco capítulos relata las aventuras del mitológico David Crockett. Lo llamativo es que sólo haya obtenido una nominación a los Harry Awards, sobre todo si tenemos que cuenta que es la remake de una película homónima producida, actuada y dirigida por John Wayne que tuvo un gran éxito comercial al interior y exterior de los Estados Unidos ganando un Oscar, un Golden Globe, varios premios menores y obteniendo unas cuantos nominaciones a diversos galardones.

Esto es sumamente importante a la hora de analizar el film, porque debemos partir de la base de que el cineasta debe tener en cuenta los filmes producidos previamente. A su vez, el hecho de que haya películas anteriores desde prácticamente comienzos del siglo XX hace que el espectador probablemente se enfrente a un universo conocido desde su infancia y la operación emocional que genera mirar la película sea aún mayor. Claro que esta instancia de identificación con el universo fílmico puede ser positiva o negativa. En este caso, debemos coincidir con Ferro cuando dice que «el placer que pueda producir su contemplación –la del cine– se deriva de su capacidad de influir sobre la sociedad, sobre la historia, voluntaria o involuntariamente.»[158] En este proceso de identificación se ponen en juego dos elementos claves: el primero hace referencia al discurso histórico que trasmite la película y el segundo se relaciona con la estética del film, aquello que lo hace diferente a cualquier otro tipo de discurso.

Será pertinente entonces preguntarse por qué un producto que echa mano a una gran cantidad de presupuestos compartidos por la mayoría de los norteamericanos como lo hace El Álamo, tiene poco rédito en la recaudación y sólo recibe una nominación a un premio menor. Esto es significativo sobre todo si se lo compara con el éxito arrollador que tuvo su precedente del año 1960. Un elemento de análisis –no el único por supuesto– quizás está dado por el género western al que pertenecen la mayoría de los filmes sobre El Álamo, que fueron desplegados principalmente durante las décadas de 1950 y 1960.

Este género posee elementos específicos –aún más definidos que cualquier otro tipo de películas– que conforman un universo propio entre actores, sucesos, geografía y leyendas y –en parte– esa particularidad proviene de que poseen un arraigo temporal de producción preciso, lo cual permite suponer que fueron los westerns las películas características de la infancia de los espectadores adultos y en muchos casos el primer acercamiento a la pantalla

grande. El western como género tiene además peculiaridades que provienen de la literatura. Como plantean Philip Durkham y Everett Jones, el western nace como una tierra de leyenda donde se van a disponer una serie de elementos –la tierra virgen de frontera, el pueblo, el héroe, la lucha constante contra un enemigo, el enfrentamiento entre «el bien» y «el mal»– que son posibles de articular ya que remiten a una realidad ideal. El misticismo es abonado por la usual vaguedad espacio-temporal, lo cual enfatiza la universalidad de esta tierra simple que es vista como refugio frente a la complejidad de la ciudad. Es por esto que, pese la falta de arraigo en un tiempo y espacio específicos el western reclama «veracidad». Así, todo escritor reclama la «historicidad de sus historias». Según los autores, es el vehículo perfecto para la elaboración del mito ya que ayuda a trasmutar las historias de gente real en leyenda.[159]

Ya sea plasmados a través del western o de cualquier otro género, los sucesos del Álamo además de formar parte de la memoria nacional en tanto historia fundadora de la constitución de la nacionalidad norteamericana, son elementos de una tradición cinematográfica a través de la cual sus hechos se convierten en leyenda, los individuos que lucharon en ella devienen héroes y sus palabras se transmiten de generación en generación, conformando un universo cinematográfico que se transmite y resignifica constantemente hasta hoy en día.[160] Así, cada general participante de la guerra del Álamo o de la batalla final contra Santa Anna –Sam Houston, James Bowie, David Crockett– tiene su propia serie, su propia película, e incluso sus propias canciones. Hay frases como «Recuerden El Álamo», pronunciada por Houston momentos antes de ir a la batalla de San Jacinto, que han quedado grabadas en la historia cinematográfica.[161]

La batalla de El Álamo se establece en la pantalla como un símbolo en donde se expresan casi lineal y proverbialmente los elementos constitutivos de la nacionalidad norteamericana. Ella es esencialmente el emblema de la libertad frente al autoritarismo de los mexicanos, es también sinónimo de la individualidad y la libre

empresa frente a las tradiciones atrasadas y corruptas de los españoles. A su vez, al desarrollarse en una zona fronteriza, reproduce en general las características de la tesis turneriana de la frontera. Los hombres anglo-texanos frente a la necesidad de defenderse de la opresión española-mexicana, frente a la hostilidad de otro que no permite la prosperidad natural –lógica, predestinada– de su vida establecen estrategias de defensa y de lucha por el suelo que consideran suyo. Así, la idea del farmer-soldado va cobrando importancia durante el desarrollo de la guerra contra los españoles-mexicanos. Se forman asambleas consultivas de los miembros de los distintos pueblos anglo-texanos y ejércitos ad hoc para defender el avance de los mexicanos. Estas instituciones se revelan esencialmente democráticas, una democracia estadounidense libre de cualquier condicionamiento previo y que nace ante la necesidad de defender lo que se considera propio. La frontera también contribuye a moldear el carácter de los hombres, quienes si bien responden a distintas facciones y poseen orígenes diversos, a lo largo de la lucha van encontrando un elemento común que los une: la necesidad de ser libres.

El ejemplo más acabado en la película lo podemos encontrar en la evolución de la relación entre Travis, teniente que manda a los soldados regulares y James Bowie, al mando del ejército voluntario. Si bien en un principio sus posiciones en tanto a cómo actuar a lo largo de la batalla son diametralmente opuestas, a medida que avanza la película encuentran puntos en común por los cuales luchar, y se dan cuenta que sus diferencias son superficiales[162] frente al objetivo final que es vivir en una tierra libre.

El Álamo y la doctrina del Destino Manifiesto

Retomando el debate previo en torno a la metodología aplicable al estudio del cine como discurso histórico, las propuestas de Ferro no sólo se nos presentan restrictivas puesto que lo reducen a un sujeto pasivo, sino que también se presentan inadecuadas en los puntos anteriormente marcados. Es importante aclarar que en cuanto al cine norteamericano Ferro reconoce la importancia que ha jugado en la vida social de los Estados Unidos. En tanto el cine para él refleja cómo la sociedad se concibe a sí misma, va a identificar cuatro capas en donde la representación de la historia de los Estados Unidos varía según las distintas ideologías dominantes a lo largo del tiempo. Su visión se presenta demasiado estructurada: ¿en qué estrato ubicaríamos El Álamo? Dejando de lado la ubicación temporal de la película que es diez años posterior a la reedición de su libro, si hacemos hincapié en los componentes nacionalistas y atendemos a la caracterización plural de «razas» del ejército anglo-texano podemos decir que pertenece al tercer estrato, donde se plasmaría la ideología del crisol de razas que entiende a los Estados Unidos como tierra de pluralidad étnica. Si miramos la caracterización del ejército mexicano y el general Santa Anna, tendremos que incluirla dentro del primer estrato, donde historia y mito se imbrican en la tradición anti-española propia de la ideología cristiana protestante. Más que niveles ideológicos que se suceden a lo largo del tiempo podemos ver distintos elementos que contribuyen a construir un discurso histórico particular y que se repiten a lo largo de la historia del cine.

En este sentido nos resulta más útil tomar el análisis de Nigra en tanto postula la existencia de invariantes que forman el sustrato ideológico de la producción cinematográfica y son elaboradas como una herramienta de construcción pedagógica de consenso e ideología interna. Estas invariantes ideológicas son aseveraciones

funcionales a la necesidad de reproducir una mirada del pasado y en general se develan como constantes en la producción cinematográfica. La idea de frontera, el excepcionalismo norteamericano, con su consiguiente fundamento de la doctrina del Destino Manifiesto son elementos claves que se encuentran presentes a lo largo de todo el corpus cinematográfico referido al Álamo, indefectiblemente más allá de la época a la cual pertenezcan.[163]

Si seguimos a Rosenstone –y en este punto es fundamental coincidir con él para realizar la operación que proponemos– es necesario aceptar que en la construcción de un relato hay una cierta manipulación de los hechos, incluso cuando se siguen las fuentes históricas. Al resaltar algunos por encima de otros, se está subjetivizando la historia: no podría ser de otra manera. Conocer el desarrollo de los acontecimientos permite analizar cómo los hechos son puestos en juego, resaltados, enmascarados, evaluados, manipulados en definitiva, para poder dar vida al mensaje que se quiere transmitir en la película.

Es pertinente volver a remarcar que toda producción escrita es tan subjetiva como la fílmica y como tal, construye y reproduce ideología. El hecho de que muchas veces esto no se cuestione no quiere decir que los relatos escritos y las fuentes analizadas no destaquen y oculten hechos, sucesos y datos según quien sea el sujeto productor y cuál sea su noción de la historia –y del presente en donde la escribe. Esto es sumamente interesante al interiorizarnos en la historia fáctica de la independencia de Texas. Todo relato sobre estos sucesos está indefectiblemente impregnado de la ideología del Destino Manifiesto, de la cual no se la puede separar ya que, como dijimos anteriormente la génesis de ambas –doctrina e historia– están íntimamente relacionadas. Y acá podríamos estar de acuerdo con Marcia Landy cuando afirma que «más que reflejar la historia a partir de la verosimilitud, las películas reflejan nuestras nociones recibidas del pasado».[164] Podemos decir que cualquiera de las versiones del Álamo reproduce los valores componentes de la ideología del Destino Manifiesto

como forma de entender el pasado (y el presente) expansionista de los Estados Unidos, y cómo esta expansión juega en la constitución de la propia memoria nacional del país del Norte.

Denominada con el concepto acuñado por O'Sullivan (político radical demócrata) en la década de 1840, la doctrina del Destino Manifiesto se revela de suma importancia para el estudio de las relaciones entre los Estados Unidos y México, tanto más cuanto dicha expresión fue forjada durante los debates por la anexión de la República de la Estrella Solitaria[165] durante 1845. Aurora Bosh rescata distintas expresiones originarias del primer tercio del siglo XIX, antecesoras del Destino Manifiesto: «derecho natural a la expansión», «predestinación geográfica y frontera natural», «doctrina de misión civilizadora».[166] Todas ellas expresan los contenidos básicos de esta doctrina, un conjunto de valores útiles a la hora de justificar la presencia estadounidense en regiones extranjeras.

El sustrato fundamental de la misma tiene un contenido providencial, ya que supone que es Dios quien ha elegido al pueblo estadounidense para extender las bondades del sistema norteamericano al resto del mundo. Junto con esta elección divina encontramos un componente moral que insta a todo norteamericano a defender al mundo entero de la amenaza contra aquellos valores que portan las instituciones norteamericanas: esencialmente la democracia y la libertad. La lucha contra el autoritarismo se convierte entonces en vocación imperativa del pueblo norteamericano al tiempo que la expansión territorial está justificada por la extensión de los beneficios del sistema político-económico norteamericano al mundo entero que esta conlleva. El corolario de esta doctrina es en palabras de Aurora Bosh, la «idea de un derecho natural a la expansión continental»,[167] derecho divino ganado y justificado por la lucha que afrontaron los estadounidenses a lo largo de la historia a favor de la humanidad, o al menos a favor de aquella humanidad dispuesta a alabar el estilo de vida norteamericano.

Esta doctrina o sistema de valores, no puede sino ser tenida en cuenta junto con otros conceptos forjados a lo largo del siglo XIX como el de frontera, nacionalismo y el excepcionalismo americano, los cuales están íntimamente relacionados entre sí. Como ya dijimos, para Turner la democracia estadounidense es producto de la lucha en la frontera que diferencia al norteamericano del resto del mundo y aporta un sustrato único y original a las instituciones democráticas. Además, la movilidad constante de la frontera y los múltiples orígenes de su población permiten la formación de una nacionalidad compleja que «en función del medio, superaba los particularismos regionales.»[168]

Este entramado ideológico que imbrica frontera, nacionalidad, democracia y excepcionalismo norteamericano posee también un componente racista, en donde la raza anglosajona se vislumbra superior a aquellas consideradas inferiores (indios, negros, hispanos). De acuerdo al darwinismo social de la época, se subvalora al otro adjudicándole las características opuestas a los ideales norteamericanos. La llamada leyenda negra reúne una serie de concepciones negativas hacia los españoles católicos –y por extensión a los mexicanos– que conforman un estereotipo del mexicano como «holgazán, ignorante, prejuicioso, supersticioso, embaucador, ladrón, jugador, cruel y siniestro» y consideran su gobierno como autoritario, corrupto y decadente.[169]

Es así que el análisis de la doctrina del Destino Manifiesto se vuelve fundamental para comprender la manera en que Estados Unidos se percibía –y se percibe– a sí mismo dentro del orden mundial. Como bien dice Abarca, el Destino Manifiesto como sistema de valores funcionó de manera práctica y estuvo arraigado en las instituciones a lo largo de la historia del país.[170] El cine no escapa a esta influencia y reproduce esta doctrina al tiempo que contribuye a su renovación, ya que se revela presente en todo discurso que pretenda justificar o garantizar el dominio hegemónico de los Estados Unidos, incluso en el siglo XXI.

Debemos analizar la película El Álamo bajo una doble luz ya que plasma la doctrina del Destino Manifiesto en dos sentidos. En primer lugar, porque relata los sucesos retomando la historiografía tradicional, en un proceso en el cual doctrina y hechos se funden en tanto el origen de la misma puede ser establecido en el desarrollo de la historia texana. En segundo lugar, porque al ser retomada desde la actualidad, la renueva y resignifica, aplicándola a las problemáticas y situaciones propias del siglo XXI. Podemos hacer extensivo a dicha doctrina lo que establece Nigra respecto de la concepción de frontera y su expresión cinematográfica cuando dice que «la expansión norteamericana sobre el resto del mundo es como si la frontera pudiera ser México o El Salvador, pero también China o Japón. En todos los casos Estados Unidos representa la civilización y la democracia, contra la barbarie y el autoritarismo que expresan sus opositores»[171]. Cuando vemos la película El Álamo –sea la de 1960, sea la del 2004– no sólo debemos tener en cuenta la historia del siglo XIX, sino que sus conclusiones se pueden aplicar al momento en que fueron producidas[172] y por ende se pueden hacer extensivas a la guerra del día de hoy.

Volviendo a la comparación de las películas, es notorio que la película de John Wayne filmada en 1960 empiece con una victoria y termine con una derrota, mientras que la del 2004 realice el camino exactamente inverso. En esta última, la operación que realiza el cineasta al enmarcar la mítica batalla en un contexto más amplio tiene como objetivo inmediato el comunicar que una derrota no implica la pérdida de la guerra y que la victoria es aún posible. Siguiendo a Rosenstone, además de saber cómo se genera un discurso histórico a partir del cine es deseable atender al por qué de tal operación. ¿Cuál es el significado de la reconstrucción histórica de una película? Atendiendo al caso que nos atañe ¿para qué reeditar el Destino Manifiesto?, ¿por qué es necesario reproducir hechos inscriptos en la memoria nacional y resignificarlos para aplicarlos al día de hoy?

Si se observa el entorno político-internacional de Estados Unidos a principios del siglo XXI podemos decir que la película se ubica en un contexto en donde la hegemonía estadounidense está siendo cuestionada a nivel mundial. Siguiendo el planteo de los invariantes de Nigra podemos plantear que ellos son «funcionales a la necesidad de reproducir una mirada del pasado que justificará las decisiones y la política del presente.»[173] Una reedición de los componentes básicos de la nacionalidad estadounidense y de su lugar predestinado en el mundo se presenta fundamental a la hora de explicar y fundamentar la posición norteamericana a nivel global en un contexto de cuestionamiento interno y externo a la participación norteamericana en la guerra de Irak. Es en este sentido que podemos analizar tanto las características de los anglo-texanos como el de su oponente principal en tanto pueden traducirse a los soldados norteamericanos y a Saddam Hussein respectivamente. Los primeros lucharon por la independencia de Texas y no sólo por los colonos norteamericanos que allí vivían sino también por los mexicanos oprimidos, al igual que los soldados estadounidenses luchan en contra de la opresión y por un mundo libre para toda la humanidad. A tal efecto la caracterización del general Santa Anna –un general que se cree invencible, que camina frente al Álamo cual Napoleón sin protección aunque le hayan advertido que es peligroso, que manda a la batalla a miles de soldados días antes de que llegue la artillería que podría haber alivianado la lucha– podemos compararla al autoritarismo y la barbarie con la cual se caracteriza al dirigente iraquí.

Santa Anna es caracterizado como el enemigo que niega los preceptos del Destino Manifiesto que guían el accionar justo y legítimo de los norteamericanos. Esto puede observarse en la escena donde el general manda a fusilar a todos los rebeldes capturados –cuando es costumbre realizar un sorteo para ver quienes serán castigados– diciendo: «si seguimos la tradición esta gente pensará que fue el destino quien se llevó a sus seres queridos. Ahora ellos saben que fue Antonio López de Santa Anna». Un general contra la santa misión norteamericana: parece que su destino ha quedado sellado con estas palabras.

Si Santa Anna es el que niega el Destino Manifiesto estadounidense, Sam Houston lo va a representar –y manifestar– positivamente. Es interesante destacar que si bien Houston no participa en la batalla, tiene en esta película un papel principal. El film comienza y termina con escenas que él protagoniza y que son decisivas para la resolución del conflicto. En los créditos finales de la película figura en primer lugar, y en el cartel promocional de la misma aparece en primer plano junto con el gran personaje mitológico David Crockett.

El hecho de que el personaje principal sea Sam Houston no es menor. Oriundo del estado de Virginia, tomó parte activa en la expansión territorial de Tennessee donde participó varios años en la Cámara de Representantes y fue gobernador del estado durante el año 1827. Desacuerdos con un congresista tennessiano lo obligaron a salir del estado por lo cual se estableció en Texas. En 1836, frente a los sucesos que derivaron en la independencia de Texas fue designado jefe del ejército anglo-texano encargado de reunir un ejército común entre las distintas fracciones militares ad hoc conformadas en vistas del conflicto. Fue el vencedor de Santa Anna en la batalla de San Jacinto obligándolo a firmar la rendición y la independencia de Texas. Años después, tras ser gobernador del nuevo estado, se convirtió en presidente del mismo.

Como ya mencionamos, la película inicia con la batalla del Álamo perdida y los mexicanos recogiendo los cuerpos con una música de fondo que genera melancolía. La escena inmediatamente posterior muestra el campamento de Houston, donde ha llegado recientemente la noticia de la derrota, y la cámara enfoca al general del ejército apesadumbrado. Sobre sus hombros recae entonces la tarea de vengar la suerte de los soldados del Álamo y reconquistar Texas para los texanos. La escena quedará allí congelada para ser retomada una hora después. La noticia fatídica provocará en el campamento la voluntad inmediata de pelear contra el ejército de Santa Anna que se acerca irremediablemente. En cambio, Houston hará retroceder a su ejército hasta encontrar un punto favorable

para la batalla final, aquel que él ha soñado y que una vez conseguido llevará a la derrota al ejército mexicano en minutos y a la captura de su general, dando así final a la película.

Portador de la idea del Destino Manifiesto, Houston es el que sabe cómo terminar la guerra, el que tiene paciencia y espera que el dictador se debilite. Lucha democráticamente –en una planicie abierta– frente al dictador que se considera a sí mismo el Napoleón del Oeste. Es el que además casi fuerza al Concilio texano para que declare a Texas estado libre y dicte una constitución para un estado republicano:

«Reuniré un ejército. Relevaremos El Álamo. Pero solo después de declarar la independencia y crear un gobierno que pueda ser reconocido legalmente por todas las naciones del mundo. Eso es por lo que todo hombre en El Álamo está luchando».

Es en definitiva el que incluye los sucesos ocurridos en El Álamo en la épica historia de Texas por la independencia y la libertad. Esto se ve reforzado por la escena que representa el momento en que el Concilio declara la independencia de Texas, el ejército se prepara para la guerra y aparece en primera escena la bandera nacional de los Estados Unidos. Debemos recordar que la incorporación de Texas a la Unión se hará recién nueve años después, por lo tanto la bandera –cuya aparición es fácticamente errónea– tiene el objetivo incluir esos sucesos en una historia nacional, pese a que todavía Texas no formaba parte de Estados Unidos. La incorporación es en el terreno de lo ideológico: Estados Unidos es la tierra de la libertad, en El Álamo se pelea por ella, por ende Texas estaba destinada a pertenecer a la Unión. Hay aquí una construcción de lo nacional a partir de un hecho local.

Retomando el análisis de nuestros personajes principales, hay una

escena del film que muestra la llegada del teniente Travis al Álamo. El general a cargo le enseña el fuerte –que en épocas españolas había sido una Misión– y en un momento se encuentran ambos parados frente a la Iglesia a medio construir. El general menciona entonces la estatua de San Francisco que está al frente explicando que el santo tenía dos dones: «el don de la profecía y la capacidad de inspirar devoción apasionada». Si hacemos un paralelo con los dos personajes principales de la película podemos decir que les fueron concedidos los dones de San Francisco –otra vez la idea de la existencia de algo supra humano. Es Sam Houston el que tiene el don de la profecía. En cambio, el don de inspirar devoción apasionada está reservado al personaje de David Crockett.

La figura de David Crockett es para los norteamericanos una combinación de mito y realidad. Político tenessiano, fue miembro del Congreso de Estados Unidos entre 1826 y 1830. Su oposición al presidente Andrew Jackson le valió varias derrotas en sucesivas reelecciones para la cámara de Representantes, lo cual lo llevó a dejar Tennessee y encaminarse hacia la exploración de Texas adonde llegó a principios del año 1836. Su historia es más conocida sin embargo por una leyenda extraña que describe una infancia salvaje y aventurera, llena de peligros y enfrentamientos con la naturaleza que incluye una pelea con un oso a la edad de los 3 años. La vida de David Crockett es en sí misma compleja, y un estudio posterior debería ocuparse de examinarla a la luz de diversas fuentes, en especial en lo que respecta a su participación en la batalla del Álamo y su muerte en la misma. En cuanto al presente trabajo, basta con decir que su historia –mito o realidad, poco importa– encierra numerosos elementos componentes del hombre de frontera, salvaje, en relación constante con la naturaleza y con las personas que lo rodean. El mito del hombre de frontera se completa con sus breves participaciones en el Congreso, pero sobre todo por su participación en la batalla del Álamo.

La producción cinematográfica no sólo no escapa a la leyenda, sino que contribuye a reforzarla.[174] La película reconoce constantemente este mito y en numerosos casos lo obliga a enfrentarse con la

realidad. Tanto que en una escena el David Crockett «real» se encuentra viendo una obra de teatro donde se representan sus aventuras y es saludado afectuosamente por el actor que lo personifica: «Buenas noches señor Crockett», a lo que David contesta «Buenas noches señor Crockett». Mito y realidad se enfrentan, saludan y reconocen. En otra escena, en el medio de los bombardeos que sufren en el fuerte James Bowie le pregunta «¿Donde está tu sombrero? ¿Salió caminando?» a lo que Crockett le responde «La verdad es que lo comencé a usar luego de que aparecí en esa obra de teatro». La leyenda entonces, resignifica la realidad, una no existe sin la otra.

Su participación en la película nos permitirá retomar la discusión en torno a la consideración del cine como productor o reproductor de las concepciones históricas. Según Ferro, en la producción fílmica no existe nada parecido a una producción histórica ya que no analiza, sino que sólo reproduce la visión escrita de la historia de determinados grupos: «a diferencia de un ensayo histórico, que debe ser modificado continuamente según la perspectiva y el avance de los análisis, las obras de arte se perpetúan inamovibles».[175] Ahora, teniendo en cuenta cómo se considera al personaje de David Crockett en la película ¿hay algún tipo de análisis histórico en la misma?, ¿no hay un cuestionamiento constante entre el mito y la realidad del personaje de Crockett?, ¿no dialoga el cineasta con las películas y series anteriores que contribuyeron a forjar el mito?

Sin caer en el planteo de Rosenstone de considerar al cine como un trabajo historiográfico capaz de reemplazar a la historia escrita, en ciertas películas –y para aplicar estas conclusiones es fundamental tener en cuenta el carácter del corpus de películas que puedan analizarse– podemos encontrar un diálogo con la producción fílmica previa que recoge algunas preguntas o conclusiones y que, hasta cierto punto, propone una visión propia de la realidad histórica. En la película, la idea de David Crockett como mito es evaluada –a veces seriamente pero en general de una manera jocosa–, reconocida y puesta en tela de juicio constantemente. Y esto se ve sobre todo cuando la leyenda y la realidad se chocan en la escena

del teatro. David Crockett ¿es mito o realidad? Cuando los eventos lo lleven a actuar realmente en la batalla del Álamo ¿qué hará? Como era de esperarse, este cuestionamiento contribuye a reforzar el mito resignificándolo y humanizándolo. Si David Crockett a la hora de la batalla puede tener dudas y miedos pero aún así puede seguir siendo David Crockett leyenda, el mito todavía puede rescatar a los soldados del momento aciago que están viviendo en plena lucha.

Como ya lo hicimos anteriormente, podremos en este punto evaluar el fin de esta operación en el presente: ¿qué es mito y qué es realidad en la historia de los Estados Unidos? A la hora de poner en práctica la mítica leyenda de la potencia hegemónica baluarte de la libertad mundial, Estados Unidos ¿se enfrentará con su leyenda? ¿Y cual será su resultado?

Conclusiones

Como planteamos al principio del trabajo, el cine construye y reconstruye un discurso histórico particular tan válido como un discurso transmitido en el papel. Es en este sentido que no sólo transmite y difunde una visión de la historia, sino que contribuye a crearla y recrearla. Es en esta operación que el cine se convierte en un productor y reproductor de ideología y lo hace mediante un discurso y un lenguaje que le son propios.

En las especificidades del lenguaje fílmico se encuentra la transmisión de ideología. Son la ficcionalización y manipulación de los hechos las formas que va a tomar el cine histórico en la construcción de ideología. Esta manipulación es hasta deseable, ya que se constituye en el aporte que va a hacer esta institución como productor de discurso histórico. En la manipulación se encuentra la conceptualización y la transmisión de sentido.

La particularidad de la película que elegimos consiste en la existencia de un necesario diálogo con construcciones cinematográficas anteriores. Hay una resignificación de películas previas y el ejemplo más acabado lo encontramos en la construcción del personaje de David Crockett. El estudio de los acontecimientos y la comparación con este universo cinematográfico heredado nos permitieron identificar las operaciones de manipulación, alteración y condensación de los hechos que hacen a la transmisión de sentido. Como vimos a lo largo del trabajo, en el film están presentes elementos claves que conforman la tradición nacional estadounidense, y en particular hay una fuerte alusión a los componentes de la doctrina del Destino Manifiesto. En él se representa la visión dominante de la historia norteamericana a menudo difundida no solo en la bibliografía especializada, sino

incluso desde aquella institución fundamental para generar consenso en la sociedad que es la escuela y sus instrumentos, como los manuales históricos.

Así como la historia es una reconstrucción y no un reflejo directo de la realidad, el cine puede tomarse como un discurso histórico analizando de manera válida aquellas producciones que conscientemente ficcionalizan el pasado histórico, y no relegar necesariamente el análisis de la película a la aplicación de cánones de veracidad según se ajusten al criterio fáctico o al estudio de dichas producciones como documentos de un período. Esto nos permite plantear que toda reconstrucción/construcción del pasado, escrita o visual, conlleva cargas ideológicas que pese a que se cuestionen no se pueden obviar. Partiendo de esta premisa es que podemos afirmar que el cine como construcción histórica transmite ideología. Qué elementos ideológicos transmite y cómo los transmite –con características muy distintas a cómo lo haría un texto escrito– es lo que se ha pretendido estudiar en el presente trabajo.

145 Es importante diferenciar al cine como institución de su producción fílmica. En este sentido tomamos la definición de María José Rossi que considera a las películas como «un discurso delimitado, con una fuerte condensación de significados sociales, culturales, filosóficos y psicológicos». Rossi, María José. El cine como texto. Hacia una hermenéutica de la imagen-movimiento, Buenos Aires, Topía, 2007, página 13.

146 Debido a que existen al menos dos películas que llevan el nombre de El Álamo, y en este trabajo se pone el eje en la última del año 2004, sólo se mencionará el año de producción cuando se mencione la versión de 1960. En los casos en que no figura año alguno al lado de la película, nos referimos a la versión del 2004.

147 Rossi, María José. El cine como…, op cit, capítulo 1

148 Ferro, Marc. Historia Contemporánea y Cine; Barcelona, Ariel, 1995, página 194.

149 Ídem, página 193.

150 Frederik J. Turner es quien que acuña el concepto de Frontera, dándole un lugar fundamental en el desarrollo de la historia estadounidense. Sus hipótesis son fundamentos de las corrientes de pensamiento dominantes en este país desde 1983 –momento en que escribe su obra– hasta hoy en día, en donde aparecen reproducidas desde los manuales escolares, hasta la producción cinematográfica dedicada a la historia del siglo XIX.

151 Sthepenson, N. «Texas and the Mexican War» en Ogg, A. y Stephenson, N., The frontier in politics; New Heaven, Yale University Press, 1919, página 36.

152 Uno de los eventos que más ha quedado marcado en la historia de la lucha la independencia de Texas es la revuelta de colonizadores norteamericanos liderada por Hayden Edwards en diciembre 1826, quien en nombre de la democracia y el derecho a la autonomía de gobierno se rebeló en Nacogdoches contra el poder central mexicano e instauró la fugaz República de Freedonia. Si bien la revuelta fue reprimida por el gobierno mexicano –incluso con ayuda de las milicias de colonizadores texanos lideradas por Austin–, el movimiento quedó en la historia de Texas como un hecho en defensa de la democracia y sus hombres como los apóstoles de la soberanía popular y la democracia, aplastadas por una civilización extraña. Ver Sthepenson, N. Op. Cit, páginas 14 a 17.

153 Stephen Austin era hijo de Moses Austin, español de Louisiana convertido en ciudadano norteamericano después de la compra del territorio en 1803, quien fue el primero en conseguir la garantía del gobierno Español en México para la exploración y asentamiento en el territorio de Texas. Stephen fue quien, a la muerte de su padre, continuó con su empresa colonizadora y fundó en 1821 San Felipe de Austin, la primera colonia anglo-americana en Texas.

154 El número de soldados enfrentados en la batalla de El Alamo es de gran controversia. Además el número propuesto, en la bibliografía se menciona la cantidad de 4000 mexicanos contra 187/188 texanos. Ver Tindall, Brown and Shi, David. America. A narrative History; volume 1, New York, W.W.Norton & Company Inc., 1992, página 536.

155 Citado en Lord, Walter. El Álamo; Barcelona, Bruguera, 1962, página 239.

156 Una de las primeras películas que tiene como tema central la batalla de El Álamo se remonta al año 1915, denominada Martyrs of the Álamo. Otros ejemplos son Heroes of the Álamo del año 1937, The man of the Álamo, con Glen Ford lanzada en el año 1953 y Alamo: the price of freedom, del año 1988. Existen también películas que rescatan la participación de los héroes renombrados del Álamo, como The first texan, producida en el año 1956, que relata la participación de Sam Houston en la guerra por la independencia de Texas, o la miniserie de Disney de cinco capítulos producida en la década de 1950 destinada a contar las aventuras de David Crockett.

157 Consultado en http://www.decine21.com/Peliculas/El-Alamo

—2004-616.

158 Ferro, Marc. Historia Contemporánea…, op cit, página 194.

159 Ver Durham, Philip and Jones, Everett L. The Western Story. Fact, fiction and myth; Harcourt Brace Jovanovich, Inc, Los Angeles, University of California, 1975, páginas 2 a 4.

160 Un elemento simbólico de la contienda del Álamo está representado por la figura de los cañones como elemento de defensa La lucha por las armas, en especial por los cañones es una constante en toda la historia de la independencia de Texas. Existen numerosas referencias que indican pequeños enfrentamientos por la posesión de cañones o la defensa de algunas guarniciones por un pequeño grupo de hombres en posesión de dichas armas. La referencia al cañón que dispara el coronel Travis es una constante que se encuentra en la mayoría de las películas filmadas. Podríamos inferir que el cañón es un símbolo de lucha por la libertad –o de la conservación de la misma–, ya que permite la defensa del territorio por el que se está luchando –si bien toda arma lo permite, un cañón debe estar emplazado en un territorio específico, generalmente en guarniciones o fuertes, lo que da la idea de una posesión a defender.

161 Si se realiza una búsqueda rápida, se verá que no sólo es título de una canción –nuevamente, del género western– y de una película, sino que incluso sirve como título a capítulos específicos de series televisivas –que en muchos casos nada tienen que ver con la batalla o los sucesos relacionados con ella.

162 «A veces solo es la forma en que dices las cosas Travis» dice James Bowie en una escena de la película, remarcando que las diferencias que parecían tan profundas en un principio pueden

desaparecer si se expresan de otra manera.

163 Ya la introducción que aparece en pantalla en la primera escena nos recuerda las premisas mencionadas anteriormente con respecto al Destino Manifiesto de los Estados Unidos: «El Álamo fue fundado como una misión española en 1718. Durante más de un siglo el conflicto la privó de su sagrado fin. La iglesia se volvió un fuerte improvisado contra indios, rebeldes y una sucesión de ejércitos invasores. Su ubicación, proximidad a asentamientos y, quizás el destino, hicieron de El Álamo una encrucijada para las batallas».

164 Landy, M. The Historical Film. History and Memory in Media; New Jersey, Rutgers University Press, 2001, página 5.

165 Nombre que asume Texas luego de la declaración de su independencia.

166 Bosh, Aurora. Historia de los Estados Unidos, 1776-1945; Barcelona, Crítica, 2005.

167 Ídem, página132.

168 Clementi, Hebe. F. J. Turner; Buenos Aires, CEAL, 1992, página 10.

169 Abarca, María Graciela, «El Destino Manifiesto y la construcción de una nación continental», en Nigra, Fabio y Pozzi,

Pablo (comps.) Invasiones bárbaras en la historia contemporánea de los Estados Unidos; Buenos Aires, Maipue, 2009, página 51.

170 Ídem, página 44.

171 Nigra, Fabio. «Sobre la historia norteamericana versión Hollywood. Algunas hipótesis de trabajo» publicado en Siembra, Revista de Artes y Humanidades de la Universidad Autónoma de Chapingo; año 3, Nº 7, mayo-agosto de 2007, página 25.

172 Como bien dice John Tuska, uno puede pensar que El Alamo de John Wayne planteaba bajo el concepto de «mejor texanos que mexicanos» la idea de «mejor muertos que rojos», aludiendo al contexto de la Guerra Fría en la que fue producida la película. Ver Tuska, John. The American West in Film. Critical approaches to the western; Connecticut, Greenwood Press, 1985, página 5.

173 Nigra, Fabio. «Sobre la historia norteamericana …», op cit, página 23.

174 De todas las películas que se han encontrado, se destaca la serie producida por la compañía de Walt Disney, que consta de 5 capítulos donde se representan distintos aspectos de la vida de Crockett –como congresista, como salvaguarda de la frontera contra los indios, como luchador en el Álamo. La serie está editada en la década de 1950 y forma parte del género western. La promoción que la cadena Disney hace de su persona es tan importante que hasta hoy en día posee un espacio propio dentro del complejo de Disneylandia.

175 Ferro, Marc. Historia Contemporánea…, op cit, página 191.

5. Un héroe para la clase trabajadora: Jimmy Hoffa versión Hollywood

Anabella Forte

«I believe Jimmy Hoffa did more for the American working man than any man alive. That´s something I´d like my kids to know about».

D. DeVito

«Some observers of the labor movement –and more crucially, organized crime– are questioning whether heroizing Hoffa isn´t a bit like making a film called «Mussolini: Friend of the Commuter».

S. Gaydos[176]

Sin vacilaciones en la actualidad, pocos –por no decir casi nadie– se animarían a poner en tela de juicio el lugar prominente de la industria cinematográfica a nivel mundial, y mucho menos el lugar hegemónico de los Estados Unidos en su crecimiento y expansión. En palabras de Sánchez Ruiz, «Estados Unidos es sin duda alguna el más grande productor global, así como el más extenso mercado de consumo»[177] en lo que a las industrias culturales se refiere.

No obstante, el poderío de la industria cinematográfica no sólo se

expresa en términos materiales sino también en tanto se presenta como uno de los más importantes canales de transmisión político-ideológico de la modernidad. A su vez, el cine basado en temáticas históricas ha formado desde sus inicios una dupla muchas de las veces indisoluble, y se ha convertido en un paso casi obligado para el público masivo. Creemos que las razones para esta fecunda relación son varias: por ejemplo, la puesta en escena de situaciones remotas permite a los directores plantear ciertas reflexiones relacionadas con el momento en que están viviendo pero que, al estar situadas en otro escenario, adquieren un aire más universal. Además, la naturaleza del cine como espectáculo hizo que los cineastas buscaran escenarios alejados en el tiempo como una forma más de atraer a los espectadores a las salas de cine. En este sentido, la filmografía generada por Hollywood y basada en hechos históricos ha sido una constante desde sus inicios. Sin embargo, las investigaciones de historiadores en torno al enorme potencial del cine como medio de reforzamiento y generación de consenso a nivel masivo han sido, en general, poco frecuentes.

Nuestra hipótesis sostiene que las obras cinematográficas producidas por Hollywood muestran una mirada específica del pasado que funciona muchas veces tergiversando parte sustancial de los hechos históricos, y resulta un poderoso instrumento de conformación de la conciencia colectiva, así como una herramienta de propaganda política y difusión ideológica. Por lo tanto, el cine se presenta no sólo como un exponente histórico de la sociedad contemporánea, sino también como generador de una intencionalidad definida en su acontecer, además del propio valor histórico a partir de pensarlo inserto en un determinado contexto.

Por lo tanto, el objetivo de este trabajo es analizar la propuesta realizada por Danny DeVito (director) y equipo en la película Hoffa,[178] producida por Twentieth Century Fox, en cuanto a la construcción del relato, no sólo desde el punto de vista de la tergiversación o no de los hechos, sino también desde la mirada en términos ideológicos que ha sido construida por ese relato.

La película está basada en la vida del líder sindical Jimmy R. Hoffa, desde sus inicios en la década de 1930 hasta convertirse en el presidente de los Teamters (Sindicato de Camioneros, que se constituyó como uno de los más importantes e influyentes en los Estados Unidos hasta la actualidad) en 1957. El film construye una visión particular acerca del desarrollo del sindicalismo en sus primeras décadas, el rol de la burocracia sindical y su vínculo con los diversos sectores de la sociedad norteamericana de la época, incluida su relación con el Partido Demócrata (en especial con Robert Kennedy) y la mafia ítalo-americana.

Hoffa había nacido en Indiana en 1913. Su padre se desempeñaba como trabajador del carbón en Illinois. Tras su muerte, el joven Jimmy se trasladó a Detroit para trabajar en un depósito. En esa ciudad, capital de la industria del automóvil, organizó la primera huelga de los llamados «swampers», trabajadores de carga y descarga. De esa forma, empezaría una vertiginosa carrera hasta convertirse en líder sindical.

Para comenzar nuestro análisis, trataremos brevemente los cambios materiales que dieron forma a la organización y composición del movimiento obrero durante los primeros decenios del siglo XX, que funcionan como contexto para el desarrollo del film. Nos interesa destacar de manera general las transformaciones que sufrió el movimiento obrero en la década de 1920 y la segunda posguerra, y sobre todo el rol del sindicalismo y la consecuente burocratización durante ese período. Luego, pasaremos a analizar el planteo hecho por la película a partir de la utilización de algunos elementos teóricos, en especial aquellos propuestos por Robert Rosenstone y Marc Ferro, quienes han trabajado acerca de los vínculos entre cine e Historia dentro de la corriente denominada «Historia conceptual del cine». En el siguiente apartado presentaremos la existencia de cierta correspondencia entre la realización del film y el contexto político en el que ésta se desarrolla.

El control sobre el movimiento obrero: de la homogeneización al New Deal

«los años '20 significaron para el sindicalismo un período de decadencia, al que se enfrentaron tratando de persuadir a los empleadores que aceptaran la sindicalización para garantizar la paz laboral».[179]

El desarrollo del capitalismo norteamericano durante las primeras décadas del siglo XX se caracterizó por la existencia de una creciente concentración económica, acompañada por una constante expansión imperial. Vinculados a la concentración industrial, la progresiva transformación en el proceso de trabajo y en los mercados laborales, los capitales concentrados contribuyeron a establecer un mayor control por parte de los sectores dominantes sobre los trabajadores y el movimiento obrero en general. En ese sentido, el aumento de la productividad y de la tasa de ganancia de los sectores empresariales sobre todo durante la década de 1920, iría de la mano del desarrollo de un contundente y renovado control patronal. Esto último fue posible no sólo gracias a la introducción de una mayor tecnología, sino también a partir de una modificación en las relaciones de producción que podemos vincular con la introducción de nuevos métodos de organización del trabajo, procesos que, en su correlato político-social, significaron una clara ofensiva patronal sobre los trabajadores y sus formas de auto-organización. Ahora bien, ¿de qué forma esos cambios han condicionado la situación del movimiento obrero?

Retomando lo planteado por Gordon, Edwards y Reich, la homogeneización de la mano de obra que «condensaba progresivamente las tareas productivas, reduciéndolas al trabajo relativamente homogéneo de un operario más o menos semicualificado»[180] se basó en el sistema de control directo (drive

system). Los tres aspectos principales del sistema de control directo fueron: 1) una reorganización del trabajo, facilitada por la mecanización y la reestructuración de las tareas, lo que originó una creciente homogeneidad de las ocupaciones de los obreros, 2) un rápido crecimiento del tamaño de las plantas que reforzó la despersonalización del trabajo asalariado y 3) una continua expansión del papel del capataz, con el objetivo de instaurar un mayor control del proceso de trabajo.

Siguiendo con el planteo de los autores, estas transformaciones determinarían en gran medida el éxito del avance de la patronal por sobre los trabajadores, ya que por un lado la mano de obra calificada pierde su control sobre el proceso productivo y como consecuencia se equipara el lugar de los trabajadores en la producción, y por el otro se acentúan las diferencias intra-clase obrera, entre aquellos trabajadores calificados (y concentrados en la AFL[181]), los semi-calificados y aquellos no calificados, sobre todo negros e inmigrantes. Esta segmentación de los trabajadores se expresaría en la existencia de una «aristocracia obrera» que, junto con el antisindicalismo militante de las patronales y su postura conservadora dentro de la AFL, se encargaría de combatir a los elementos más radicales del movimiento obrero. De esta forma, los empresarios considerarían a la AFL «como un socio menor, conservador y disciplinado, dentro de un orden corporativo estable»,[182] moderando y limitando el creciente malestar obrero. Esto último es denominado por Radosh[183] como ideología corporativa, en tanto el objetivo consistía en lograr relaciones industriales pacíficas, en las que cada sector de la economía tuviera representación política, y estuviera coordinado por un gobierno imparcial. Así, varios líderes importantes de la AFL se unirían a las grandes empresas en la National Civic Federation, consolidando su oposición a las manifestaciones más radicales del movimiento obrero, y reafirmando a su vez la hostilidad de los trabajadores nativos hacia los inmigrantes.

Finalmente, la crisis de 1929 cerraría el ciclo expansivo de la economía norteamericana; los altos niveles de desocupación, que

pasarían de 4 millones en 1929 a 13 millones en 1930, prepararían las condiciones para un renovado impulso de avance por parte de los sectores dominantes en lo que a la organización de los trabajadores se refiere. En cierto sentido, la crisis evidenciaría los límites y las contradicciones del propio sistema capitalista. Como sostiene Nigra [184], es en este contexto que adquirieron relevancia los denominados Yellow Dog Contracts, esto es, contratos individuales por los cuales el trabajador perdía el derecho a la sindicalización y a la posibilidad de militar a favor del sindicato de quien lo firma. Esta modalidad de contratación funcionó como otra estrategia a la hora de limitar la autoorganización de la clase obrera, al menos hasta el New Deal. Además, una serie de fallos judiciales reforzarían a los Yellow Dog Contracts, en tanto llegaban a prohibir los piquetes, además de los promotores de sindicatos que intentasen reclutar trabajadores que hubiesen firmado este tipo de contratos.

Ahora bien, en el contexto de profundización de la crisis, el régimen político del New Deal intenta establecer una nueva relación entre el Estado y los ciudadanos norteamericanos, incorporando nuevos sectores al gobierno y pretendiendo un rol regulador en las relaciones entre capital y trabajo. En ese sentido, la nueva relación entre el Estado y la clase obrera conlleva un doble efecto: si bien favorece la organización del movimiento obrero, reconociendo a los sindicatos industriales y legitimando la negociación colectiva, logra a su vez un avance estatal en relación con el control de los trabajadores. De esta forma, el Estado encauzaría la lucha obrera dentro de los límites legales del capitalismo.

Si bien es cierto que, tal como sostienen Gordon, Edwards y Reich, esto último aseguró que cualquier nueva estructura de acumulación que tuviese éxito debía tolerar y dar lugar a este nuevo poder de la clase obrera, también lo es el hecho de que «la ideología corporativa de los dirigentes sindicales norteamericanos en realidad maduró en la época del New Deal», ya que [...] enfatizaron la cuestión de la eficiencia y la productividad y propugnaron un estado corporativo formal».[185] Esto queda evidenciado –entre otras

cuestiones– en el compromiso asumido por el CIO de no realizar huelgas durante el desarrollo de la guerra.

Finalmente, si bien el New Deal había generado las condiciones para la superación de la crisis y había encauzado la radicalización obrera, serían la guerra y el desarrollo del llamado complejo militar-industrial lo que aceitaría la economía norteamericana, dando el golpe final para la cooptación del movimiento obrero y la consolidación e integración de la burocracia sindical.

Como veremos a continuación, durante la posguerra el colaboracionismo de la AFL-CIO seguiría siendo una apoyatura esencial para las continuas políticas imperialistas y belicistas de la clase dominante estadounidense, situación que avanzaría pari passu con el disciplinamiento cada vez mayor de la clase obrera.

Los años de posguerra y el renovado acuerdo capital-trabajo

«Las nuevas formas de control que acentúan la división de clase, son aceptadas por los líderes sindicales […] a cambio de estabilidad en el empleo, concesiones en salarios, pensiones y otros beneficios».[186]

Tal como sostiene Insulza, «la desmovilización del movimiento obrero en el período bélico preparó, adecuadamente, su subordinación en la fase inmediatamente posterior».[187] Una vez finalizado el conflicto, la parte patronal y el Estado lanzaron una serie de medidas destinadas a controlar activamente al movimiento obrero y a reasumir la plena dirección del proceso productivo. En esa dirección, la Ley Taft-Hartley (que prohibía las huelgas solidarias, los boicots, e instaba a un fuerte control gubernamental hacia los sindicatos), eliminaría gran parte de las conquistas laborales en materia de control obrero, garantizando solamente la

negociación colectiva. Además, los sindicatos nacionales y la AFL-CIO acentuaron durante este período aún más su poder burocrático sobre el conjunto del movimiento sindical, logrando homogeneizar el liderazgo colaboracionista gracias a la purga de los sectores más radicalizados del movimiento obrero como el PC, en plena expansión del macartismo. Pero no sólo se acentuarían las tendencias anticomunistas, sino también aquellas tendencias nacionalistas y racistas que venían desarrollándose desde años antes al interior de la clase obrera.

No obstante, lo que permitiría en gran medida la desmovilización de parte importante de las bases sería la hegemonía económica mundial de los Estados Unidos. Este contexto proporcionaría las posibilidades para una expansión económica interna, permitiendo una mejoría notable en las condiciones de vida de la clase obrera industrial. Como sostiene Pozzi, parte de la clase obrera obtuvo una ocupación más plena y estable a cambio de introducir nuevos métodos de control estatal y patronal. Por lo tanto, y retomando lo planteado por Insulza «no puede decirse que las direcciones sindicales hayan controlado burocráticamente al movimiento obrero sin ofrecerle ningún beneficio; al contrario, fue la garantía de un nivel de vida cada vez mejor y de seguridad en el empleo lo que permitió la subordinación del movimiento sindical al sistema político vigente y la introducción de nuevas formas de control».[188]

Sin embargo, si el liderazgo sindical ganó en fuerza para controlar al conjunto de la clase obrera, perdió durante el período cierta autonomía debido a no sólo su asociación voluntaria al sistema, sino también a la aprobación de leyes como la Landrum Griffin Act de fines de los años cincuenta, que establecía sobre la base de la acusación de corrupción de los sindicatos, formas de control directa del Estado sobre su gestión.

Por lo tanto, durante este período (fines de la década de 1950 y principios de la de 1960), la debilidad del movimiento obrero se

manifestaría no sólo en la integración creciente de su cúpula al sistema vigente, sino también en la desmovilización de parte importante de su base, que tendía a dar por garantizadas las conquistas de salarios y estabilidad del empleo. De esta manera, la pax americana caracterizaría el contexto socio-político de la posguerra y garantizaría el acuerdo patronal-sindical al menos hasta mediados de los años 1960, cuando aquellos sectores excluidos del acuerdo (negros, inmigrantes, mujeres), comenzarían a presionar para lograr su inclusión. Como veremos más adelante, al interior de los sindicatos la escisión entre las cúpulas y las bases llevaría a la aparición de demandas vinculadas con la democratización y una mayor participación obrera, junto con un fuerte cuestionamiento hacia la burocracia sindical.

Análisis del film

Tal como sostiene Rosenstone,[189] el cine posee un lenguaje discursivo e instrumentos que le son propios, diferentes y muchas veces ajenos al trabajo del historiador. En este sentido, los filmes no son más que construcciones que, mediante la posibilidad de generar un escenario «verídico», construyen una versión del pasado «aparentemente simple y cerrado». En esa dirección es que Rosenstone intenta comprender de qué manera el cine explica la historia y cómo se constituye a su vez como una fuente misma de construcción histórica. Así, es necesario incorporar al análisis la vinculación entre las películas y el propio contexto histórico en el que se desarrolla la producción de la misma.

Para Rosenstone es posible distinguir tres formas de plasmar la historia en la pantalla, según ésta sea presentada como drama, como documento o como experimentación. El autor sostiene que el género histórico-dramático es el más extendido y el que más ha contribuido a la valoración del cine como fuente de conocimiento y reflexión sobre la historia, pero es a su vez, el género que más ha recibido críticas por parte de los historiadores debido a su falta de rigor. Ahora bien, lo que debemos preguntarnos es, en el caso de Hoffa, ¿qué realidad histórica reconstruye el film y cómo lo hace?,

¿cómo podemos juzgar dicha reconstrucción?, ¿qué significado puede tener para nosotros dicha reconstrucción?

En general, en el cine norteamericano existe una perspectiva crítica hacia los sindicatos, considerados como organizaciones mafiosas que explotan a los obreros, revientan las huelgas, se benefician de los afiliados o mantienen conexiones mafiosas que potencian su poder en la sociedad con un beneficio dudoso para los trabajadores. Algunas producciones independientes como La sal del la tierra (1954) relatan una visión positiva acerca de los conflictos obreros y la creación de sindicatos. En general, los temas centrales que se han desarrollado en estos filmes han sido el reconocimiento del derecho a la huelga y a la manifestación de protesta por las condiciones laborales. En algunas ocasiones, la huelga es un componente de un marco social más amplio que sirve para describir la sociedad contemporánea. Unido al hecho de la huelga está la toma de conciencia del trabajador, la transformación de la pasividad o la impotencia en una lucha solidaria.

Las primeras épocas y presentación del personaje

En Hoffa, los primeros minutos de la película están destinados a mostrar el esfuerzo (individual) llevado a cabo por el futuro líder en sus comienzos por conformar en Detroit una representación sindical local de la International Brotherhood of Teamsters, que había sido creada en 1903. Sin dudas, Detroit –por ser una ciudad industrial– había sido una de las más afectadas por la crisis. La película no introduce quién era Hoffa, de dónde venía, es decir, no realiza un presentación formal del personaje y la única información que brinda al espectador es que hasta hace poco él mismo era un trabajador más del transporte.

No obstante esos primeros momentos del film, en los que Hoffa intenta convencer a los trabajadores a que se unan al Sindicato, logran mostrar con bastante claridad el miedo hacia la pérdida del

empleo, en un contexto de inexistencia de legislación laboral. Por ejemplo, el personaje Bobby Ciaro pierde su trabajo cuando su jefe se entera de que ha mantenido una conversación eventual con Hoffa (como parte del reclutamiento de trabajadores para el sindicato). Estas escenas, si bien dan cuenta de manera acertada del nivel de desprotección que sufrían los trabajadores, no ahondan en cuáles fueron los antecedentes generales de los intentos de sindicalización de las décadas anteriores, lo que hubiese funcionado como una buena contextualización.

Sin embargo, como veremos más adelante, estos primeros minutos del film (que contienen varios planos secuencia donde se muestran casi con un tono épico las primeras manifestaciones y huelgas impulsadas por Hoffa) servirán al director para comenzar a perfilar al personaje principal como un «verdadero defensor de la causa de los trabajadores». Un dato interesante de estos primeros minutos radica en que la película muestra la inexistencia de trabajadores negros, tanto en la fábrica como en las manifestaciones. A continuación veremos la importancia del personaje secundario para la estructura de nuestro film.

Estructura narrativa de la película y el concepto de «invención»

Como comentábamos al inicio, Hoffa es un drama biográfico basado en hechos reales y en el cual las acciones giran casi exclusivamente en torno al personaje de encarnado por Nicholson, que se cruza permanentemente con varios personajes ficticios.

Tal como sostiene Rosenstone, la imposibilidad del cine de proporcionar gran cantidad de información en un espacio pequeño y de crear grandes abstracciones, es lo que lleva a la condensación, es decir, «la posibilidad de recoger simbólicamente aspectos complejos que de otra forma no podrían ser vertidos en imágenes». En este sentido, el autor sostiene que en toda película se crean personajes que jamás existieron con el fin de proporcionar ideas

aproximadas de lo que pudo haber sido. Bobby Ciaro, el personaje (ficcional) encarnado por DeVito, es presentado como el fiel colaborador y mano derecha de Hoffa desde sus inicios, y es a través de sus propios recuerdos (tipo flashbacks) que se desarrolla la visión de la historia: por un lado, sirve para que el espectador recorra la vida de Hoffa a través del los recuerdos de un supuesto compañero de ruta, al tiempo que representa en forma resumida ciertos estereotipos de los vínculos que Hoffa pudo haber establecido con sus colaboradores más inmediatos. Pero, por el otro lado, en Hoffa, el contar la historia a través de los recuerdos del personaje Bobby Ciaro nos da la pauta de que no es una historia que se pretende «objetiva», sino más bien un intento de revisionismo de Hoffa propuesto por DeVito.

Sin embargo no sólo los personajes ficcionales condensan ideas, ya que lo mismo puede lograrse a partir de ciertas escenas. Por ejemplo, la escena en la cual Hoffa llama a uno de los líderes de la mafia para que colabore con sus hombres en la eliminación de los rompehuelgas es completamente inventada. No obstante, funciona muy bien como metáfora para el argumento central de la película, el cual sostiene que todo lo que hacía Hoffa (incluso hasta aquello que podría ser a simple vista cuestionado), lo hacía en pos de la defensa de los intereses obreros del sindicato (este punto se analizará más adelante).[190]

En términos formales, la película cumple con los requisitos clásicos de la narración lineal por etapas: introducción, desarrollo y desenlace, con la particularidad de que, conociendo el final, el espectador sabe que rememora los últimos minutos de la vida de Hoffa en cada corte que el director realiza para situarse nuevamente en el estacionamiento del restaurante donde Hoffa pasa sus últimos momentos.

Si bien la construcción del personaje realizada por Jack Nicholson es muy buena (y sobre todo muy bien lograda en el maquillaje),

algunos detalles sobre la forma de hablar del líder sindical y las primeras escenas que sitúan a Hoffa en sus 20 años (y donde Nicholson aparece en sus 50) se constituyen como algunos aspectos flojos de la caracterización.

Hoffa vs. la Comisión McClellan

Un tema que desarrolla el film desde su inicio hasta el final remite a los diversos vínculos establecidos entre Hoffa y la mafia a lo largo de su carrera como líder de los Teamsters.[191] Sin embargo, la película alcanza su clímax en relación con este punto en el momento en que Jimmy es acusado por quien más tarde se convertiría en Fiscal General de la nación, Robert Kennedy.

Kennedy, personificado en el film por Kevin Anderson, aparece retratado como «el niño bien educado en Harvard», quien –en palabras del personaje de Hoffa– «no tiene idea de lo que es un trabajador» porque «nació en una cuna de oro». En general, en los Estados Unidos existen dos visiones opuestas acerca de lo que representó Hoffa: de un lado, es caracterizado como «el símbolo viviente de la corrupción», tal como lo definiría el mismo Kennedy; por el otro, su imagen se ha asociado con la posibilidad de progreso (aun aceptando la existencia de actos de corrupción al interior del sindicato) de una parte de la clase obrera.

Uno de los momentos que la película muestra es la serie de audiencias llevadas adelante durante los últimos años de la década de 1950 por la llamada Comisión McClellan. Dicha comisión, creada en 1957 y presidida por el senador de Arkansas (de ahí su nombre), tenía como objetivo (político) investigar la corrupción, infiltración del crimen organizado y demás actividades ilegales dentro de varios de los sindicatos a nivel nacional. En esa dirección, la Comisión centró especialmente su investigación en los Teamsters (en una primera instancia en las actividades de su entonces líder Dave Beck, y posteriormente en Jimmy Hoffa). Las audiencias fueron

televisadas y vistas por un millón y medio de televidentes.

Por ese entonces, Robert Kennedy aducía que:

«El sindicato de los Teamsters es la institución con mayor poder en este país, a la altura del mismo Gobierno de los Estados Unidos. En la mayoría de las ciudades, los Teamsters controlan todo el transporte. Es un Teamster quien conduce a una madre a que nazca su hijo. Es un Teamster quien maneja el coche fúnebre cuando alguien muere. Y entre el nacimiento y el entierro, los Teamsters manejan los camiones que nos visten y nos alimentan y nos proveen las necesidades básicas a diario […], literalmente su vida –la vida de cada persona en los Estados Unidos– está en las manos de Hoffa y sus Teamsters. […] mientras Hoffa lo maneje [al sindicato], no es más que una conspiración maléfica.»[192]

En la película, la decisión Mamet y DeVito para otorgarle mayor veracidad fue la de mostrar parte de las audiencias e interrogatorios llevadas a cabo por la Comisión, respetando al pie de la letra uno de los debates llevados a cabo entre Hoffa y Kennedy, tomado literalmente de las mismas grabaciones televisadas (de hecho, en la versión DVD se incluyen imágenes reales de la disputa).[193] Parte de la acusación formal realizada por Kennedy y que muestra la película se asentaba en el supuesto uso fraudulento del dinero recaudado por el sindicato, que tenía como destino original el pago de los Seguros de Retiro de sus afiliados: «Usted creó este monstruo mediante actividades criminales». Para Kennedy no existían dudas acerca de que la mafia era quien compartía los negocios de Hoffa en la desviación de dichos fondos. Irónicamente, sostuvo: «Si James R. Hoffa es absuelto, yo mismo saltaré desde la cúpula del Capitolio».

Luego, en la escena siguiente en la que se retira de la audiencia ante la Comisión del senado, Hoffa aclara:

«Todo este circo para vender periódicos y TV está hecho para que él reciba atención pública. Y lo único que este escribano hace es perjudicar a los trabajadores. En mi opinión, quiere quebrar el sindicato. Eso es lo único que pretende.»

De esta manera, el gobierno de turno siempre es presentado como el verdadero enemigo de los trabajadores, quienes son guiados por la buena voluntad de Hoffa. Más adelante, en una de las escenas en la cual se muestra a Hoffa dando un discurso ante miembros de la cúpula del sindicato, sostiene:

«En mi opinión, son nuestros logros los que causan estos ataques [...] ¡La Hermandad de los Teamsters no será paralizada! [...] Hemos guiado a los Teamsters y los Teamsters llevaron a los trabajadores a la clase media. ¡Y pensamos quedarnos aquí!.

Finalmente Hoffa no sería enviado a prisión como consecuencia de la labor de la Comisión McClellan aunque sí lo haría más adelante por una acusación de soborno. Lo que sí generaría dicha investigación sería la expulsión de los Teamsters de la AFL (American Federation of Labor) y del CIO (Congress of Industrial Organizations) en diciembre de 1957. Además, la culminación del trabajo de la Comisión se expresaría en la redacción del Labor-Management Reporting y del Disclosure Act en 1959, que establecía la regulación de los sindicatos por parte del gobierno federal en asuntos como las elecciones internas, restricciones legales en torno a las huelgas y el manejo de los fondos, para los cuales era necesaria la rendición de un informe anual ante el Departamento del Trabajo, entre otros puntos.

En definitiva, la Comisión presentó a la corrupción como un

problema esencial de los sindicatos y constituyó un hecho de relevancia a la hora la orientación de la opinión pública hacia los sindicatos en los Estados Unidos. En ese sentido, es importante remarcar el rol de la prensa durante las audiencias ya que se convirtió en un pilar fundamental para orientar a la opinión pública hacia el convencimiento de que la mayoría de los sindicatos se constituían como el peor nido de corrupción dentro del país.[194] No obstante, en el film la prensa aparecerá caracterizada como otro grupo con intenciones de «destruir al sindicato» y «asociada con el Partido Demócrata».

McClellan como continuación de McCarthy: los límites al desafío del sistema

Otro de los puntos en la interrogación que Kennedy realiza a Hoffa durante la audiencia y que muestra la película, está relacionado con la posibilidad de que ciertos líderes locales del sindicato sean miembros del Partido Comunista, o que el mismo Hoffa estuviese controlado por ellos.

En ese sentido:

K: ¿Dejaría ud. entrar a los Teamsters a un comunista?

H: «No diga que soy comunista o que estoy ligado a ellos. Ya lo dije varias veces antes, quiero que la prensa sepa que me indigna que piensen que soy comunista o que estoy controlado por comunistas. ¡Y no use esta audiencia para propagar esta idea! [...] ¡Y que nadie sugiera que soy desleal con mi país!, ¡No me asocie con ellos!

H: «Esto no es importante en el asunto de los transportes. Fueron elegidos [los líderes locales] bajo el sistema democrático de los Estados

Unidos y las leyes Taft Hartley».

De esa forma, quedaban «delatados» los dos elementos que corrompían a los sindicatos: los comunistas y la mafia, siendo la Comisión McClellan una especie de continuación del macartismo.[195] Aquí, la identificación del patriotismo o nacionalismo con el capitalismo es el eje central y es, según lo demuestra la película, el punto de coincidencia entre Kennedy y Hoffa: el límite del cuestionamiento es el propio sistema capitalista ya que, bajo la aparente armonía corporativista, no debería existir tensión alguna.

Una visión simple y cerrada

Según Rosenstone, «el cine nos muestra la historia como el relato de un pasado cerrado y simple»[196]. En este sentido el pasado relatado en los filmes no es puesto a debate ni da cuenta de las diversas interpretaciones que existen acerca de los hechos históricos a los cuales refiere. Más bien elabora una versión de lo sucedido sin posibilidad de mostrar otras aristas. En el caso de nuestra película, la escena final (en la cual Hoffa es asesinado en el estacionamiento del restaurante Machus Red Fox, en la localidad de Bloomfield mientras está esperando para encontrarse dos miembros de la mafia, Anthony Giacolone y Anthony Provenzano), muestra sólo una de las posibles explicaciones que se han dado acerca de la desaparición del líder sindical en 1975, mientras se disponía a organizar su regreso como líder del sindicato tras el indulto otorgado por Nixon, quien ordenaría como condición que Hoffa «no volviera a participar de manera directa o indirecta en ningún movimiento sindical hasta marzo de 1980.»

De esta manera en la película la muerte de Hoffa es presentada categóricamente como un logro de la mafia. Sin embargo, este es un hecho «inventado»: la controvertida desaparición de Hoffa no es puesta a debate en el film. La misteriosa desaparición ha generado en los Estados Unidos una importante cantidad de teorías al

respecto. Inclusive, para muchos su desaparición dio lugar a más teorías conspiratorias que el asesinato de Kennedy. El mismo biógrafo de Hoffa sostiene que existen pruebas para sospechar que Nixon podría haber estado detrás del crimen, ya que tenía elementos suficientes para temer que Hoffa revelase que aquél le había dado 6 millones de dólares a Frank Fitzsimmons (presidente del sindicato por aquel entonces) para que enviara ese dinero a Suiza. Oficialmente, acorde con el FBI y a pesar de la conclusión de la película, el asesinato de Hoffa continúa hasta el día de hoy sin resolución, sobre todo teniendo en cuenta que su cuerpo nunca fue hallado.

Cuando indagaron a DeVito respecto de la elaboración del guión, el actor y director sostuvo que para él no había dudas acerca de que la mafia estaba detrás del asesinato ya que Hoffa siempre había apoyado públicamente a Nixon, por lo que no había chances de que el ex presidente estuviese involucrado en la desaparición. Durante varios días después de la desaparición, la policía, principalmente el FBI, dijo tener esperanzas de que Hoffa hubiera sido secuestrado en una especie de juego de poder del mundo laboral y regresaría posteriormente. A medida que pasaba el tiempo, se hacía evidente que había sido asesinado.

La crítica de los ’90 al viejo sindicalismo y el Hoffa de DeVito

«But the 1990s also confronted our movement with serious challenges as employers tried to undercut the union’s power and old guard officials launched a civil war to try to block Teamster reform».[197]

«El cine nos informa sobre el presente, incluso si se trata del pasado».[198]

DeVito leyó el guión elaborado por Mamet en 1989 y decidió que haría el film y que convocaría a Jack Nicholson para la interpretación del personaje principal. En una entrevista, DeVito sostuvo que para ese entonces no sabía absolutamente nada acerca de Jimmy Hoffa, por lo que debió realizar una extensa investigación sobre su vida que le llevó dos años, incluyendo todo material fílmico sobre sus apariciones. A pesar de contar con un presupuesto nada desdeñable (estimado en 45 millones de dólares), Hoffa resultó un fracaso comercial en tanto la recaudación final fue de tan sólo 29 millones. Asimismo el film recibió poca atención de la prensa especializada (Cineaste, por ejemplo, otorgó al estreno de Hoffa un espacio marginal en su edición de septiembre del '92).[199] No obstante, el film contribuyó a revalorizar la figura de Hoffa y fue estrenada en un momento en que los cambios dentro del sindicalismo (y especialmente de los Teamsters) eran objeto de atención por parte en los medios de comunicación nacionales.

En ese sentido, retomando lo planteado por Pierre Sorlin[200] o Marc Ferro[201] las películas pueden hablar tanto de la sociedad que las ha realizado como del hecho histórico que intentan mostrar. En el caso de Hoffa, si bien la película se estrenó en diciembre de 1992,[202] el guión había comenzado a escribirse a fines de la década de 1980. Para ese entonces parte del sindicalismo más conservador y colaboracionista estaba siendo fuertemente cuestionado, tanto por parte del gobierno federal y la prensa, como por los nuevos movimientos sindicales de base que pregonaban la democratización.

Durante toda la década del '80, varios líderes de los Teamsters habían estado en el banquillo de los acusados. De hecho, Anthony Dolan,[203] uno de los periodistas que había seguido de cerca el devenir de los debates de la Comisión McClellan durante los '50 y que había escrito varios artículos en referencia al vínculo entre la mafia, el crimen organizado y los sindicatos, se convertía en el principal redactor de los discursos del presidente Reagan y sería él mismo quién le sugeriría al presidente crear en julio de 1983 el

President's Commission on Organized Crime,[204] que dedicaría sus esfuerzos a combatir a la mafia y el crimen organizado en su vínculo con varios sindicatos. La Comisión debía informar al presidente periódicamente sobre sus avances y redactar un informe final que se esperaba estuviese listo para 1986. Nuevamente, los Teamsters tendrían garantizado un lugar en la elaboración de los informes. La Sección Quinta del extenso informe final fue dedicada exclusivamente a la investigación de los Teamsters, y fue presentado a Reagan y al Fiscal General.[205] En el informe se intenta demostrar la continuidad de los históricos vínculos mafiosos del Sindicato:

«Los líderes del mayor sindicato a nivel nacional, la Hermandad Internacional de los Teamsters, ha estado firmemente bajo la influencia del crimen organizado desde la década de 1950. […] al menos 38 de los principales locales en Chicago, Cleveland, New Jersey, New York, Philadelphia, St. Louis y otras ciudades principales se encuentran infiltrados por el crimen organizado.» Y agrega: «A fines de los '50 Jimmy Hoffa convenció al público de los Estados Unidos que corrupción y Teamsters eran lo mismo. Su intransigencia y arrogancia ante las audiencias de la Comisión McClellan durante 1957-1958 mostró al público la personificación de la maldad de los líderes corruptos de una de la instituciones económicas fundamentales en este país.»

Por supuesto el informe incluía una extensa descripción de las conexiones de Roy Williams, presidente de los Teamsters durante los primeros años de la década de 1980. La conclusión final instaba al gobierno a utilizar todas las herramientas legales (como ser procedimientos administrativos y acciones judiciales) a su alcance «para lograr desplazar al crimen organizado del sindicato y poder establecer una cúpula democrática e independiente», siendo «lo único que puede brindar una pequeña esperanza de éxito». En términos generales, la persecución hacia los Teamsters constituía una expresión más de la clara ofensiva antisindical del gobierno de Reagan. Entre otras, la famosa huelga de los Controladores Aéreos en agosto de 1981, se convertiría en el símbolo del retroceso del sindicalismo: Reagan declararía ilegal la huelga y despediría a miles

de trabajadores, marcando los nuevos lineamientos en cuanto a las relaciones laborales se refiere. De esta manera, la década de 1980 se caracterizaría por la reconversión de áreas industriales, el aumento del desempleo y los constantes esfuerzos llevados adelante para lograr la desmovilización del movimiento obrero.

No obstante, como mencionamos anteriormente, los líderes sindicales serían también el blanco de las críticas realizadas por los trabajadores vinculados con las resistencias de base, que de alguna forma pretendían erosionar el acuerdo de Posguerra entre los trabajadores y la patronal. En ese sentido, en 1991 (un año antes del estreno de Hoffa), esa fracción del sindicalismo de tendencias democráticas y progresistas que venía realizando una intensa labor desde la década del '70, hacía visible algunos de sus logros. Tal como sostiene Pozzi, en el caso de los Teamsters la organización de los Camioneros por un Sindicato Democrático (TDU), un gremio paralelo que se había creado durante la huelga salvaje de 1970 y cuya fuerza residía en las seccionales de Los Ángeles y Cleveland, postulaba a la presidencia al reformista Ron Carey, quien finalmente ganaría las elecciones (por primera vez mediante el voto directo de los afiliados) en 1991.[206]

El TDU era portador de una clara consigna que afirmaba No Mob Control, No Government Control. Con ese objetivo, la vieja dirección de los Teamsters fuertemente cuestionada, era reemplazada en un intento por democratizar el funcionamiento del sindicato. De esta forma Carey se presentaba como la renovación tan ansiada al afirmar que: «este es el adiós definitivoa la mafia». Y agrega: «tuvimos elecciones democráticas. Los líderes acusados de mantener vínculos con el crimen organizado han sido removidos».

Volviendo a nuestra película, si bien la intención de Mamet y DeVito era intentar mostrar a Hoffa como el «héroe y amigo de la clase trabajadora», lo hacen en el momento preciso en que desde diversos sectores es fuertemente criticado el accionar de la

burocracia sindical. Para el TDU, «not everyone was happy with the IBT's new direction. Many powerful Teamster officials had lost multiple salaries, been removed from office for corruption, or saw their cozy relationship with employers threatened. This old guard within the union fought Carey and did everything they could to undercut union programs».[207]

Por lo tanto, dado este contexto de los años '90 caracterizado por los intentos de renovación sindical, Hoffa puede ser interpretada como un contrapunto ideológico; así, frente a los intentos de democratización y la aparición de nuevas tendencias y líderes sindicales alternativos, la película condensa en su personaje principal los atributos «heroicos» y positivos del máximo exponente de la burocracia sindical entendiendo que, como sostuvo DeVito,»Hoffa hubiese sido un excelente presidente de los Estados Unidos».

Yendo un poco más allá, parece ser que las supuestas bondades del sistema norteamericano que deberían llevar a la equidad y el progreso de la mano de una verdadera «igualdad democrática», pueden ser corrompidas no sólo por los comunistas sino también por la mafia o el gobierno federal (principalmente por el Partido Demócrata), y Hoffa (dispuesto a pagar el precio del poder) negociaba pero siempre en pos del beneficio de los trabajadores.

Otro hecho digno de mención es que la película pudo haber funcionado como una excelente propaganda para la campaña hacia la presidencia de los Teamsters de Hoffa jr., que en la elección de 1995 perdería por muy poca diferencia con Carey, lo cual indica que las fuerzas burocráticas habrían recobrado impulso en un lapso relativamente corto. Con una gran repercusión en los medios de comunicación, Hoffa jr. adoptaría así el lema: «Devolver el poder [a los trabajadores]», y sería finalmente elegido presidente de los Teamsters en 1998.

Conclusiones

Según Rosenstone, la Historia como relato dramático se apoya en la invención tanto de pequeños detalles, como de hechos importantes. Sin embargo, «el film histórico debe incardinarse en el corpus del conocimientos sobre el tema histórico del que se trate y en el actual debate a propósito de la significancia e importancia del pasado».[208] Esto último nos remite al análisis de los límites de la licencia artística.

Hoffa recibió una importante cantidad de críticas vinculadas a la falta de veracidad de los hechos, y si bien la película se presentó como «basada en hechos reales», Mamet rápidamente afirmó haber estado escribiendo el guión teniendo siempre en claro la existencia de la combinación de hechos reales y ficcionales. A continuación destacaremos algunos aspectos ideológicos (expresados principalmente en el guión pero reforzados por medio de aspectos técnicos como la musicalización, la escenografía o la dirección) que subyacen a esa inventiva que, muchas veces moldean considerablemente la percepción histórica del espectador.[209]

En primer lugar, Hoffa es representado casi de forma épica como un héroe de la clase trabajadora que utiliza sus vínculos con la mafia tangencialmente, sólo cuando es necesario y con el único objetivo de defender los derechos y conquistas de los trabajadores. En esa dirección el análisis de la elaboración del guión realizada por Mamet se presenta como una herramienta fundamental, ya que es ahí donde se evidencia más claramente la intencionalidad del autor. En varias escenas, Hoffa es «excusado» respecto a sus vínculos con el crimen organizado. Por ejemplo, en la película se sostiene que el acercamiento inicial de Hoffa hacia la mafia se produce en relación a la búsqueda de apoyo a favor de la lucha por las mejoras en las condiciones laborales que emprende el sindicato, contra las corporaciones empresariales durante la década de 1930. De esta forma el film enfatiza las tácticas violentas (como la utilización de

rompehuelgas) llevadas adelante por los empleadores a partir de las cuáles Hoffa debe solicitar el apoyo de la mafia. En enero de 1993 durante una entrevista para el Chicago Sun-Times, DeVito afirmó: «he had to make alliances– whatever was good for the people on the picket lines».

No obstante, la verdadera génesis de los vínculos que estableció Hoffa con la mafia y el crimen organizado nada ha tenido que ver esto último, sino más bien y tal como sostiene Sloane, con la búsqueda de apoyo para sacar del medio a la representación local del CIO en Detroit.[210] En otros momentos de la película el guión vuelve a ser el encargado de justificar a Hoffa, tal como cuando al ser acusado de malversación de los fondos del sindicato sostiene que «no entiende de qué se lo acusa si no se queda con un centavo de la operación».

Algo similar sucede en relación a las intimidaciones y amenazas por parte de Hoffa hacia la prensa: quizás sea un mal, pero un mal necesario para la lucha de los trabajadores ante los intentos de desprestigio del sindicato.

A su vez, junto con estas formas que adopta el guión, varias escenas refuerzan la idea del «héroe» de los trabajadores. Un ejemplo de ello es la escena en la cual los camioneros apostados al costado de la ruta vivan a Hoffa, al momento en que éste está siendo llevado a la cárcel acusado «injustamente». En todo el desarrollo de la película los trabajadores aparecen sólo en aquellas escenas en las que se los ve (pasivamente) apoyando las acciones y los logros de Hoffa: en definitiva, quien avasallaba los derechos de los trabajadores era el Estado.

Otros varios hechos más aparecen como «invenciones» u «omisiones» en el transcurso de la película, como por ejemplo la

omisión acerca de la posible sospecha de la participación de Hoffa en el mismo asesinato de Kennedy. Cuando interrogaron a Moldea (biógrafo de Hoffa) acerca de la película dirigida por De Vito, concluyó que Hoffa debía ser considerada como «el peor caso de Hollywood relatando la Historia desde JFK» [211] (dirigida por Oliver Stone) y concluía que «la mayor contribución de Hoffa al movimiento obrero norteamericano se produjo en el momento exacto en que dejó de respirar, el 30 de julio de 1975.»

Sin embargo la tergiversación de los hechos por sí misma no se convierte en el punto nodal, sino que es necesario bucear en la intencionalidad que subyace en la elaboración del guión. Si el sindicalismo (colaboracionista y negociador) se convierte en el instrumento fundamental para las luchas de la clase obrera, y si –tal como afirma la película– Hoffa llevó a los trabajadores norteamericanos a la clase media, la clase obrera norteamericana se explica por Hoffa.

Si bien la película se apega casi estrictamente al personaje de Hoffa y su accionar en pos del supuesto bienestar de los trabajadores, nada aparece (ni siquiera como marco referencial) sobre la las luchas históricas del movimiento obrero, o más bien, nada aparece acerca de la desmovilización y los acuerdos de Posguerra entre las empresas, los líderes sindicales y el Estado. Tal como sostiene Rosenstone «la personificación se convierte en un mecanismo para no tratar los problemas sociales, a menudo sin solución, que plantea el film».[212]

Por otra parte, los adversarios de Hoffa, alegando argumentos aparentemente injustificados, intentan persuadirlo utilizando todo el poder del Estado, y queda oculta la estrecha vinculación que Hoffa (como tantos otros líderes sindicales colaboracionistas) había mantenido con parte del establishment. Para algunos críticos la intención de DeVito fue mostrar a Hoffa como el chico bueno al que el público no podía rechazar. Para otros, Hoffa ofreció la revisión de

un personaje aparentemente «malinterpretado» que se proponía de alguna manera negociar con la memoria cultural de los años 1960. Lo cierto es que, lejos de cuestionar lo que Radosh ha denominado críticamente ideología corporativa, la película la refuerza y la legitima.

Para finalizar, el aspecto estrictamente comercial no puede ser dejado de lado en una industria que, como cualquier otra, opera desde la lógica del mercado. No hay que olvidar que Hoffa fue producida por uno de los Estudios más importantes (Twenty Century Fox), que en otras ocasiones y teniendo en cuenta la existencia de un público variado, ha producido series o películas con un abierto cuestionamiento al sistema norteamericano. Por lo tanto, ambos niveles, el ideológico y el material, deben tenerse en cuenta a la hora de analizar un relato cinematográfico, que –no hay que olvidar– se constituye como una mercancía.

176 Director ejecutivo de Variety en «Hoffa– It´s a wonderful lie»– , L.A Weekly, diciembre de 1992.

177 Sánchez Ruiz, E. «Una aproximación histórico-estructural a la hegemonía planetaria del cine estadounidense», Universidad de Guadalajara, Departamentos de Estudios Políticos, 2003, página 14.

178 Hoffa (1992), con la dirección de Danny DeVito y guión de David Mamet. La música fue compuesta por David Newman, y con Jack Nicholson, Danny De Vito y Armand Assante en los principales papeles.

179 Brecher, J. «No se muera de hambre: luche», en Pozzi, Pablo et al. De Washington a Reagan: Trabajadores y conciencia de clase en los Estados Unidos, Buenos Aires, Cántaro, 1990, página 325.

180 Gordon, D; Edwards, R; Reich; M. Trabajo segmentado, trabajadores divididos. La transformación histórica del trabajo en los Estados Unidos. Madrid, Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, 1986, página 168.

181 American Federation of Labor, federación fundada en 1886 que agrupaba a los sindicatos por oficio y que se convertiría en el la más grande de los Estados Unidos durante los primeros años del siglo XX.

182 Radosh, R; «Los años 20 y el New Deal. La ideología corporativa de los dirigentes sindicales norteamericanos, de Gompers a Hillman», en Pablo Pozzi el al. De Washington a Reagan: Trabajadores y Conciencia de clase en los Estados Unidos. Buenos Aires, Cántaro, 1990, página. 276.

183 Ibídem, página 270.

184 Nigra, Fabio. «La American Federation of Labor y los Yellow Dog Contracts«, en Nigra, Fabio y Pozzi, Pablo. Huellas imperiales. Estados Unidos de la crisis de acumulación a la globalización capitalista (1930-2000), Buenos Aires, Imago Mundi, 2003.

185 Radosh, R. «Los años...», op cit, página 281.

186 Billorou, María José. «Entre la crisis y la prosperidad. El movimiento obrero norteamericano, 1930-1950"; en Pozzi, Pablo et al. De Washington a Reagan: trabajadores y conciencia de clase en

los Estados Unidos, Buenos Aires, Cántaro, 1990, página 272.

187 Insulza, José Miguel. «Notas sobre la formación de la clase obrera y el movimiento sindical en Estados Unidos», CIDE. Estados Unidos. Perspectivas latinoamericanas, N° 11, página 52.

188 Ibídem. página 53.

189 Rosenstone, R. «El cine histórico», en El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia, Barcelona, Ariel, 1997, capítulo 2.

190 El slogan publicitario del film en el momento de su salida al mercado fue «El hombre que estuvo dispuesto a pagar el precio del poder».

191 Las acusaciones no eran novedosas, ya que varios líderes de los Teamsters desde sus inicios a principio de siglo, habían estado cuestionados por presuntos hechos de corrupción. La diferencia reside en la magnitud, el estado público y la orientación política que acompañó el desarrollo de las acusaciones contra Hoffa.

192 Tomado de Nelly, R. The upperworld and the underworld. Case studies of racketeering and business infiltration in the Unites States; New York, Kluwer Academic/Plenum Publishers, 1999, página 54.

193 Para la visión de Kennedy sobre el rol de la Comisión ver The Enemy Within: The McClellan Committee's Crusade Against Jimmy

Hoffa and Corrupt Labor Unions; Harper and Row, New York, 1960.

194 Además en varias ocasiones los artículos publicados en diarios o revistas eran escritos en colaboración con miembros de la comisión. Por ejemplo, «What we learn about Labor Gangsters» artículo redactado por el mismo McClellan que aparece en Saturday Evening Post en 1958 ó «Hoffa the Unholy Aliance» escrito por Kennedy y publicado en Life Magazine.

195 Witwer, D. Corruption and Reform in the Teamsters Union, University of Illinois Press, 2003. Para dicho autor es fundamental comprender la batalla que se ha librado desde diversos sectores (sobre todo gubernamentales), para manipular a la opinión pública acerca de la corrupción de los sindicatos desde el fin de la Segunda Guerra Mundial.

196 Rosenstone, Robert. «El cine ...», op cit., página 52.

197 Ver www.tdu.org

198 Entrevista a Marc Ferro, El Mercurio, Chile, 2009

199 En comparación con Malcolm X por ejemplo, estrenada en ese mismo año o JFK del año anterior.

200 Sorlin, Pierre. Sociología del Cine, México, FCE, 1992

201 Ferro plantea la posibilidad del uso del cine en el estudio de la Historia afirmando que las películas son parte del acervo histórico y cultural. Por oposición, Rosenstone llega a sostener que la Historia puede ser contada a través del cine.

202 A principios de ese mismo año, HBO estrenaba una película adaptada para la televisión titulada Teamster Boss, basada en la vida de Jackie Presser, presidente del Sindicato entre 1981 y 1988 y ampliamente conectado con la mafia. Si bien ficcionaliza varios hechos, la caída del líder sindical aparece vinculada con la purga de la Vieja Guardia por la corriente reformista de los años '90, lo que brinda un acercamiento al tema bastante distinto que el proporcionado por la película de DeVito.

203 Quien también sería uno de los principales redactores de discursos para el Departamento de Defensa durante el primer período de la presidencia de George W. Bush.

204 Ver http://www.presidency.ucsb.edu/ws/index.php?pid=41647, consultado por última vez el 15.06.09.

205 Para más detalles del Informe: http://www.thelaborers.net/documents/REPORTS/Commission_IBT.html, consultado por última vez el 17.06.09.

206 Pozzi, Pablo. «La clase obrera norteamericana en la era post-Reagan», en Nigra, Fabio y Pozzi, Pablo, Huellas imperiales. Estados Unidos de la crisis de acumulación a la globalización capitalista (1930-2000), Buenos Aires, Imago Mundi, 2003.

207 Ver www.tdu.org

208 Rosenstone, R. «El cine...», op cit., página 60.

209 Tomado de «Why does Hollywood turn thugs into heroes?» : http://www.moldea.com/thugheroes.html. Meantime, fiction writers– without leaving their word processors or the comfort of their homes –can turn night into day, wrong into right, and make villains into heroes. And then, sadly, those fictionalized portrayals will do more to shape the public's perceptions of history than the most meticulously researched books and film documentaries. After all, it was the massive publicity over JFK that forced the federal bureaucracy to begin the process of releasing its sealed files about the president's murder. It was the right thing, but for the wrong reason.

210 En Sanello, F. Reel V Real. How Hollywood turns Fact into Fiction; Taylor Trade Publishing, 2003.

211 Tomado de Sanello, F. Reel V Real…, op cit.

212 Rosenstone, «El Cine...», op cit., página 5.

6. La larga lucha de los afroamericanos en los Estados Unidos. Malcolm X de Spike Lee, reconstruyendo el pasado desde el cine.

Leandro Della Mora

I

«Ha llegado el momento de que el historiador acepte que el cine histórico tradicional es una forma de historia».[213]

Analizar la historia estadounidense desde las producciones cinematográficas posee una innumerable cantidad de dificultades, como por ejemplo un lenguaje diferente y un estilo de producción incomparable, carencias propias en lo referente a formación cinematográfica, y, la más notable, una profunda ausencia de trabajos que aborden dicha temática, por lo cual se constituye ésta en un campo virgen para el trabajo de los historiadores.

Es necesario tener en cuenta el enorme poderío de la industria fílmica estadounidense que a través de los años se ha convertido en un poderoso aparato político e ideológico, reproductor de consenso y hegemonía en la mayoría de los casos, con un nivel de penetración impresionante y una capacidad de circulación en constante crecimiento puesto al alcance de cualquier persona común por medio de la TV, el cine, VHS, DVD, cable, satélite, internet y otros medios de circulación existentes en nuestros días. Siendo ésta una industria que mueve miles de millones de dólares alrededor del mundo, poco ve disminuido su poder con la existencia de un gran mercado negro y la piratería generalizada que agilizan aún más la circulación de las producciones cinematográficas.

Por otra parte es necesario comprender que el cine histórico en los Estados Unidos establece un tipo de relato que se puede relacionar tanto con los discursos de ciertos sectores sociales como con las diversas escuelas historiográficas estadounidenses. En principio y de

una forma generalizada podemos distinguir entre tres grandes tipos de relatos: los que abiertamente sostienen el consenso, aquellos que se oponen, y los relatos que se muestran críticos pero que en última instancia se vuelcan hacia el consenso.

Nuestra hipótesis es que teniendo en cuenta las afirmaciones de Fabio Nigra, por medio de las cuales el poder de Hollywood «construye una mirada específica del pasado, entonces ese pasado puede transformarse en una herramienta ideológica de dicho aparato cultural»,[214] Hollywood sigue siendo una industria dentro del sistema capitalista, y responde a las lógicas del mercado. Tal como lo afirma Sánchez Ruiz, «las corporaciones cinematográficas estadounidenses son empresas, no agencias gubernamentales y actuando exitosamente con el imperativo de la ganancia es como han hecho mejor su 'trabajo propagandístico'».[215] Con ello no negamos el peso ideológico con el cual Hollywood construye su poder y reproduce su discurso, sino que le damos también sustento material.

Se nos hace necesario observar que –como afirma Rosenstone– «la historia en la pantalla será un pasado diferente al que proporciona la historia escrita y que, necesariamente, transgredirá las normas de esta última».[216] Transgresiones que con el fin de dar a conocer conceptos que no pudieran ser expresados de otra forma son aceptables, siempre y cuando no caigan en una tergiversación del pasado.

Para el desarrollo de nuestra hipótesis y el análisis de lo mencionado en el párrafo anterior hemos tomado como fuente la película Malcolm X[217] dirigida, producida y escrita por Spike Lee en 1992, con la cual analizaremos también la segregación racial y la movilización de los afroamericanos en los Estados Unidos planteando una contextualización de la época que la película intenta reconstruir.

Nuestra posición es que así como «La historiografía […] es producto de la historia y del momento histórico en que se vive»,[218] la fuente fílmica es «un producto de una determinada sociedad; en este sentido, toda película es histórica en si misma, puesto que nos está mostrando determinados aspectos del tiempo y lugar en que fue realizada».[219] Por lo tanto buscaremos la conexión que Spike Lee intenta transmitir entre el pasado que evoca y el presente, desde donde produce su obra.

II

«¿Qué ocurre con un sueño aplazado? ¿Se seca como una pasa al sol? ¿O supura como una llaga y después echa a correr? ¿Apesta como la carne podrida? ¿O se encostra y granula como un dulce en almíbar? Quizás simplemente cuelga como una carga pesada ¿O explota?».[220]

Bien son conocidos los siglos de opresión que ha sufrido la población afroamericana en los Estados Unidos, desde la época de la colonia hasta nuestros días. Muchos de sus miembros tuvieron que soportar una y otra vez la falsa promesa de libertad: primero durante la guerra por la independencia, luego durante la Guerra de Secesión. Han sido el principal receptor de amplias persecuciones de fundamento etnocéntricos, ferozmente racistas y discriminatorias. Sobresalen entre éstas las acciones del Ku Klux Klan, en el sur de los Estados Unidos, luego de la Guerra Civil. Esta cruel organización fue prohibida durante la presidencia de Ulysses Simpson Grant en 1871, pero volvió a escena a principios del siglo veinte, y perduran agrupaciones hasta nuestros días.

La segregación racial fue aceptada jurídicamente en el año 1896, en el caso Plessy contra Ferguson: la Suprema Corte de los Estados Unidos estableció que el principio de iguales pero separados no violaba la Constitución, y le dio así carácter legal.[221]

La esclavitud, la segregación, los linchamientos y las humillaciones que sufrieron los miembros de la población afroamericana, dieron origen a movimientos sociales organizados desde la década del treinta. Como indica María Graciela Abarca, «no queda duda que el

movimiento por los derechos civiles de una manera u otra tuvo sus orígenes en la década del treinta».[222] A partir de la década del cincuenta y más profundamente la década del sesenta, la lucha por los derechos mostró un alto grado de organización y manifestaciones masivas, con nuevos liderazgos y nuevas tácticas que capitalizaron sus décadas de formación.

Estos movimientos sociales fueron aglutinados en diferentes organizaciones o bajo diferentes liderazgos, tales como los de Martin Luther King Jr. con una postura integracionista y pacifista, con fuerte peso en los sectores medios, dispuesto a recurrir al sistema político estadounidense, o Malcolm X con una actitud crítica a la postura anterior. Malcolm X optó por un camino más revolucionario, con fuerte peso en los sectores marginados del sistema .[223]

Un hito importante en la lucha por los derechos civiles se dio a partir de un fallo de la Suprema Corte en el año 1954 en el caso «Brown Vs. Junta de Educación de Topeka», Kansas, el cual establecía que la segregación producía desigualdad, y violaba así las normas constitucionales.[224] Otro hito de gran importancia fue el Boicot de Montgomery, Alabama, el cual comenzó una gran movilización de la población afroamericana entre 1955 y 1956.[225]

La década del sesenta en los Estados Unidos planteó una convulsión generalizada para el statu quo estadounidense, y un despertar de la conciencia tanto a nivel colectivo como sectorial de los movimientos sociales;[226] a los conflictos internacionales de la Guerra Fría y la Guerra de Vietnam se sumó la profundización de la lucha de clases y la declinación del modelo de producción y acumulación capitalista. Al mismo tiempo, se llevó adelante el proceso mundial denominado descolonización por medio del cual varias naciones africanas obtuvieron su independencia política de la dominación blanca europea. En este contexto la población afroamericana encabezó, en un inicio, organizaciones pacíficas que

tenían por objetivo la sanción de normas que otorgasen los tan ansiados derechos civiles. Si bien estos fueron conseguidos, la falta de mejoras en las condiciones de vida de una gran masa de la población afroamericana dio lugar a que aquellos miembros más radicalizados, críticos del integracionismo planteado por Luther King, ganaran posiciones dentro del movimiento afroamericano planteando reformas mucho más profundas.

Según el historiador Willi Paul Adams, el presidente Lyndon Johnson tomó la decisión de llevar adelante la causa de los afroamericanos en su reclamo por los derechos civiles. De esta forma durante el transcurso de los años 1964 y 1965 se aprobaron leyes en contra de la segregación racial; se otorgó el derecho al voto a los negros y se implantaron diversos métodos para finalizar con la discriminación racial en lugares públicos, apoyadas en nuevas garantías federales de intervención por parte del gobierno central. Adams criticó la actitud llevada adelante por ciertas organizaciones de afroamericanos, que no quedaron conformes con las mejoras obtenidas: para la visión de este autor las medidas eran «históricas» pero «no lograron colmar las expectativas de los negros».[227]

Es ineludible también tener en cuenta el contexto de alto nivel de racismo en el cual estaban sumidos ciertos sectores de poder durante la década del sesenta; estas nuevas leyes no habían sido muy bien recibidas por un amplio e influyente sector de la sociedad estadounidense. Un ejemplo muy representativo es el caso del gobernador de Alabama George Wallace, quién al promulgarse la ley de derechos civiles clamó: «Ese es un puñal del traidor clavado en la espalda de la Democracia».[228] Así, a pesar de contrastar con Adams y su visión de inconformidad por parte de los negros con los 'históricos' avances conseguidos, estamos en condiciones de afirmar que la situación de los afroamericanos no cambió de forma considerable durante el transcurso de aquellos años; el racismo, los linchamientos, los enfrentamientos con la policía, la segregación, la discriminación y la violencia siguieron vigentes.[229]

Como resultado de este fracaso relativo de las organizaciones afroamericanas de tinte moderado, que no lograron la integración de la población negra en su totalidad, especialmente sus sectores más marginados, aparecieron nuevas organizaciones y nuevos liderazgos más radicalizados.[230]

Personalidades como por ejemplo Malcolm X, y organizaciones como Poder Negro y posteriormente los Panteras Negras llevaron adelante un serio cuestionamiento al sistema de los Estados Unidos, mostrando ciertas alternativas al sistema capitalista norteamericano de muy difícil implementación, como por ejemplo la creación de una colonia negra dentro de los Estados Unidos pero separada de ésta, o la emigración a África liberados después de cuatro siglos de esclavitud.

Una expresión importante de la segunda oleada de militantes afroamericanos fue Stokely Carmichael, líder de Poder Negro y posteriormente militante de los Panteras Negras. Inspirado en Malcolm X, pregonaba una Revolución negra que justificaba la utilización de la violencia para la autodefensa.[231] En la visión de Carmichael la integración de los afroamericanos al sistema estadounidense, tal como quería Luther King, no garantizaba el bienestar social; los negros pobres seguían perteneciendo al ghetto con pocos recursos para poder ascender socialmente. La lucha por los derechos civiles se había tornado irrelevante, y tomaba mayor importancia la lucha por una clase diferente de derechos: los derechos humanos.

La Segunda Posguerra trajo consigo el período de mayor expansión económica para los Estados Unidos. No sólo la economía fue revitalizada, producto de grandes acuerdos internacionales (como por ejemplo el Plan Marshall y el abundante gasto del Estado Federal), sino que también la influencia estadounidense en el mundo se expandió hasta ocupar un lugar de privilegio. La gran crisis del ‘30 había quedado atrás gracias no sólo al cambio de un

Estado liberal a uno intervencionista y monopolista, sino también a que la Segunda Guerra Mundial aportó el impulso necesario para el despegue de la economía estadounidense, impulso que se generó gracias a una reasignación de los recursos productivos en donde las clases populares fueron las más perjudicadas en beneficio de la industria armamentística.[232]

Este proceso de expansión llegó a su fin a mediados de los sesenta, no sin antes mostrar serias fisuras del sistema económico y el modelo de acumulación. La crisis que puede observarse claramente a partir de 1967 posee sus raíces más profundas en el inicio de la década del sesenta.

Durante la inconclusa administración de Kennedy a los constantes déficits fiscales por el alto gasto armamentístico se le sumó el déficit en la balanza de pagos, producto del alto consumo de la sociedad estadounidense (consumo que el mercado interno no podía abastecer); la fuga de las reservas en oro empezaron a ser un dolor de cabeza para la administración federal, y por último el costo de mantener una gran maquinaria militar le restó capitales y créditos al sector productivo. De este modo se fue produciendo el declive del liderazgo industrial internacional en manos de países como Alemania Occidental o Japón, que justamente no tenían gran aparato militar. Entonces, el comienzo de la crisis está marcado por el inicio de la carrera estadounidense para convertirse en el garante del sistema de producción capitalista en el mundo.[233]

En este marco fue notable el deterioro de las condiciones de vida de la población afroamericana. Según Rorabaugh «en 1962 el 11 % de la población negra estaba desempleada, lo cual duplicaba el índice de desempleo de los varones blancos. Los ingresos de los negros en relación con los de la población blanca pasaron de un 69 % en 1952 a un 57 % en 1960».[234] En el año 1963 «según los cálculos del gobierno, una quinta parte de la población blanca vivía por debajo del umbral de la pobreza; la mitad de la población negra vivía por

debajo de ese mismo umbral».[235]

En dicho contexto se desarrolla la vida de este personaje histórico tan controvertido que Spike Lee intentó reproducir fielmente basándose en la autobiografía de Malcolm X escrita por Alex Haley.

III

«El haber nacido aquí no los hace americanos. Son unas de las 22 millones de personas negras que son víctimas de América… Jamás hemos visto la democracia. Sólo hemos visto hipocresía. Nosotros no hemos visto el sueño americano. Sólo hemos experimentado la pesadilla americana». Denzel Washington (interpretando a Malcolm X).

Según Engelhardt la industria de Hollywood reflejó una cultura de la victoria basada principalmente en los ideales estadounidenses de excepcionalismo y triunfalismo. Estos ideales se expresaron a principios del siglo veinte en el cine a través del género del western; al parecer el relato bélico por medio de la pantalla expresó y propagó mejor que ningún otro medio la cultura y el pensamiento de la clase dominante debido a que como afirma Eric Hobsbawm «a diferencia de la prensa, que en la mayor parte del mundo interesaba sólo a una pequeña elite, el cine fue, casi desde el principio, un medio internacional de masas».[236] En dichos relatos la existencia de la población negra fue deliberadamente borrada; la razón, según Engelhardt, es que los afroamericanos eran «demasiado amenazadores para ser culturalmente visibles».[237] Es en la década de 1920 en los Estados Unidos en donde podemos situar el nacimiento del cine de protesta. Los diversos grupos étnicos y sociales fuera del hegemónico 'WASP' (White Anglo-Saxon Protestant) que representaba al establishment, comenzaron a expresarse por medio del audiovisual.

Los más radicales fueron los afroamericanos produciendo algunos contra-filmes como por ejemplo The Birth of a Race[238] que representaba la visión negra de la sociedad estadounidense, que sin embargo tuvieron muy poco éxito inclusive en la población

afroamericana. La segunda oleada de filmes producidos por afroamericanos a partir de los setenta tuvo más éxito gracias al manejo de un mayor realismo.[239]

Ya en los años noventa, la película de Spike Lee se puede situar dentro del grupo que podemos denominar contra-consenso, debido principalmente a que posee una actitud crítica hacia la sociedad estadounidense en general, especialmente a su población blanca. Este film no busca la reforma del sistema por medio de la crítica, como lo hacen la mayoría de las películas ubicadas dentro de la línea crítica del consenso. Estas últimas, en sus instancias finales, intentan demostrar que el sistema funciona aunque sea por medio de válvulas inesperadas. En cambio Malcolm X se encarga constantemente de remarcar las fisuras del sistema, en las cuales la población negra es la más perjudicada, y la única solución posible al problema es la unión de todos los afroamericanos con el fin de tener una mayor fuerza de acción en contra de la opresión generalizada. En este punto en particular también se realiza una autocrítica de la propia población afroamericana, que nunca quiso o supo unirse para combatir la dominación del hombre blanco.

En cuanto al relato, se puede situar al film dentro de la escuela historiográfica denominada Nueva Izquierda ya que dentro de esta corriente «el denominador común era la 'historia desde abajo', una perspectiva crítica, y la visión del historiador como activista. Para ellos el motor de la historia era el conflicto racial, económico, de clase y de género expresado en una lucha entre el pueblo y el establishment dominante.»[240]

Al analizar las fuentes fílmicas tenemos que tener en cuenta que –como afirma Rosenstone– los filmes son trabajos realizados por otro tipo de profesionales, quienes se relacionan con el pasado de una forma mucho más libre que nosotros al no poseer formación historiográfica, por lo tanto nosotros debemos aceptar las licencias que se toman algunos filmes, siempre y cuando no tergiversen el

pasado. [241]

La película Malcolm X posee ciertas particularidades. Su productor Spike Lee es reconocido en el ambiente del cine por ser un productor independiente y un acérrimo crítico de Hollywood y su aparato político, económico y cultural. Sin embargo, para este film optó por firmar un contrato con la Warner Bros, una de las más reconocidas firmas audiovisuales a nivel global, a fin de llevar adelante su más ansiado proyecto. Una vez firmado dicho contrato comenzaron los conflictos. El primero de ellos fue la negativa de Spike Lee de aceptar como director a Norman Jewison (impuesto por la Warner), debido fundamentalmente a que Jewison era blanco y el proyecto necesitaba, según Lee, un director negro. Jewison dio un paso al costado y se solucionó el problema. Otro dilema surgió en torno al presupuesto y la duración de la película. Lee pidió 31 millones de dólares, y la Warner aportó tan sólo 20 con el fin de que la duración del film sea de 135 minutos y no de 195 minutos como era el proyecto original. El conflicto nuevamente se resolvió a favor de Lee, debido a que los 11 millones de dólares restantes fueron aportados, en condición de donación, por celebridades afroamericanas (entre otros los jugadores de básquet Magic Johnson y Michael Jordan, la cantante Janet Jackson y el actor Bill Cosby). En cuanto a la duración de la película, la Warner cedió su posición debido a las reacciones positivas que obtuvieron en el público los primeros avances de la película.[242]

Así como Hollywood intenta imponer ciertos parámetros como lo son la duración y el presupuesto, también intenta imponer otras características, como por ejemplo el tiempo cronológico. Las películas deben poseer una introducción, un desarrollo y un desenlace preferentemente en forma lineal. Pocos han roto con este esquema tan duro en el cual los filmes necesitan de la linealidad para relatar su historia; entre esos pocos puede mencionarse la película Memento.[243]

El film Malcolm X es un drama que está basado en hechos reales; al ser una película biográfica las acciones del film giran en torno a un solo personaje. Dicha reconstrucción es ampliamente realista, a pesar de ciertas licencias que se tomó el director de la película; la época que intenta evocar está muy bien lograda debido a la meticulosa inclusión del vestuario, objetos, escenarios y hechos de la época.

Por otra parte el film posee claramente cuatro secciones diferenciadas en las cuales al mismo tiempo coexisten cortes abruptos con cortes de transición. La introducción se encarga de presentarnos al personaje; nos muestra la vida cotidiana de cualquier afroamericano en la década del cuarenta, que debido a los trastornos de una niñez perturbada, se ve perdido en medio de la delincuencia y las drogas. La segunda parte de la película es su paso por la prisión, en donde la vida de Malcolm X cambia radicalmente debido a su conversión al islamismo y a su integración a la organización musulmana denominada Nación del Islam. La tercera sección muestra su acalorada militancia dentro de dicha organización, la cual debido a su carisma y poder de retórica produce el crecimiento de su grupo, a la par que crece su figura mediática. La última sección se da a partir del quiebre de relaciones con la Nación del Islam y su cambio de pensamiento luego de su peregrinación a La Meca, ambos factores que lo llevarían a su destino trágico.

La reconstrucción del film y su estructura es ampliamente didáctica: este aspecto es más notable en la introducción del film, en la cual al mismo tiempo que relata la historia de Malcolm Little[244] antes de su paso por prisión, va introduciendo escenas de su niñez, que son explicadas por él mismo con su voz en off. De esta forma el director apela a la inclusión de información necesaria para la comprensión del complejo personaje, sin tener que relatar una historia lineal desde su infancia que extienda la duración del film.

Baines: Invención y Condensación

La invención tal y como la define Rosenstone[245] puede observarse principalmente en el personaje de Baines (personificado por Albert Hall), el único carácter ficticio en todo el film. En un primer momento Baines es quien dentro de prisión rescata a Malcolm X de la drogadicción. Baines expresa en un pasaje que «lo primero que un negro debe tener es respeto por sí mismo. Respetar su cuerpo y su mente. Dejar de meterse en su cuerpo los venenos del blanco. Sus cigarrillos, sus drogas, su licor, sus mujeres blancas».

Baines también crea en Malcolm X la necesidad del conocimiento, lo que lo lleva a su conversión al islamismo y a su militancia dentro de la Nación del Islam. Según Baines el conocimiento de lo que piensa el hombre blanco es de suma importancia y éste le enseña a atacar la base de dicho pensamiento. Esta idea se expresa en la escena en que Baines lleva a Malcolm X a la biblioteca de la prisión y le hace leer de un diccionario las definiciones de negro y blanco. En esta escena Spike Lee acude al recurso historiográfico de cita textual: mientras Malcolm X lee en voz alta las definiciones de los términos mencionados anteriormente la cámara sigue las palabras del texto. La primera definición (negro) expresa:

«Falto de luz. Ausencia de color. Envuelto en tinieblas. Oscuro o sombrío. Sucio, opaco, hostil, terrible […] malvado o muy perverso […] desgracia, deshonor, culpabilidad, malintencionado, engañoso, sinvergüenza.» La segunda definición (blanco): «El color de la nieve pura […] lo opuesto a negro. Libre de mancha, inocente, puro. Sin mala intención, inofensivo, honesto, equitativo y honorable».[246]

Baines continúa inculcándole ideas a Malcolm X; como por ejemplo en la escena en que Baines le habla a varios presos negros, en donde afirma:

«Cuando ese astuto demonio de ojos azules nos encadenó a 100 millones de nosotros, destruyó nuestras familias, nos torturó, nos alejó de nuestro idioma, nuestra religión, nuestra historia. Déjame hablarte de historia negra. Nosotros somos los primeros hombres. […] pero ellos nos enseñan que colgábamos de los árboles. Eso es mentira […] éramos una raza de reyes cuando los blancos andaban en cuatro patas en Europa. ¿Ustedes saben de dónde venimos? ¿Cuál es tu nombre?»

le pregunta a Malcolm X, a lo que él le responde: «Malcolm Little» Baines le dice «No. Ese es el nombre que los esclavistas le dieron a tu familia. Ni siquiera sabes quién eres». En cierto modo el rol de Baines dentro de prisión representa el pensamiento cristalizado del futuro Malcolm X. Entre otras cosas Baines le pregunta a Malcolm X «¿Has conocido a algún blanco bueno […] has conocido a uno que no fuera malo?».

Fuera de prisión, el personaje de Baines encarnará la traición de la Nación del Islam y sus ministros; ese complejo hecho se condensa en este único personaje, borrando de la historia a Louis X (Louis Farrakhan) y los demás conspiradores en el asesinato de Malcolm X. Esto sitúa al líder en un dilema de carácter moral, dado que Malcolm X le debía todo a Baines –según él– por haberlo salvado de las drogas y la delincuencia, motivo por el cual no puede llegar a concebir una traición de su parte.

Flashbacks

Existen dentro de la película, principalmente en la primera sección, una gran variedad de flashbacks o escenas retrospectivas; al interior de dichas escenas Malcolm X va relatando con su voz en off las malas experiencias de su niñez.

Estas escenas nos relatan como miembros del KKK irrumpen de noche en su pequeña casa en Omaha (Nebraska) para amenazar de muerte a su padre, quien logra escaparse luego bajo la luz de una luna sobredimensionada; o a un trabajador de un seguro social que se niega a pagar una póliza a la madre de Malcolm X por la muerte de su esposo, acusándolo de haberse suicidado. También este recurso es utilizado cuando una visitadora social cuestiona la capacidad de su madre para criar a los hijos, y fueron separados, por lo que Malcolm X afirma: «Una agencia estatal destruyó nuestra familia».

Viviendo en el orfanato dirigido por la señora Swerlin el maestro Ostrowiski se encarga de guiarlo para su futuro: «Quiero que pienses en algo que puedas ser, eres bueno con las manos […] la gente te daría trabajo […] ¿Por qué no eres carpintero? Es una buena profesión para alguien de color […] Jesús era carpintero». No está de más advertir que todas aquellas personas que en su infancia representaron alguna amenaza eran personas blancas (los miembros del KKK, el trabajador del seguro de vida, la visitadora social, la rectora y el profesor del orfanato).

Spike Lee acudirá a este recurso tres veces más; una es la escena de la muerte del padre, presuntamente asesinado por miembros del KKK; las otras dos son la misma escena repetida: en una primera instancia al principio de la película, en donde un grupo del KKK se encarga de incendiar su casa en Omaha; luego, cuando Malcolm X es ya adulto y sufre el mismo atentado presuntamente por miembros de la Nación del Islam. El objetivo de dicha escena es marcar un contraste entre el pasado y el presente; anteriormente el enemigo era el miembro del KKK quien incendiaba su casa; a falta de acción del KKK el peligro ahora es interno y el enemigo es otro negro. Muestra claramente cual es el mal que acontece a los afroamericanos (las disidencias internas).

La segregación es la solución

Una de las ideas de la época que aparece muy bien explicada es la que podemos denominar segregacionismo negro. En muchos círculos intelectuales de negros existía la idea generalizada de que el hombre blanco y el hombre negro estaban imposibilitados para convivir pacíficamente. La solución al problema tenía dos variantes. La primera establecía el retorno a África y la creación de una nación negra africana; este punto está expresado en una de las escenas que anteriormente denominamos retrospectivas, donde se muestra al padre de Malcolm X predicando en el templo, y, citando a Marcus Garvey[247] afirma que «los negros en América no podrán conseguir su libertad, independencia y dignidad […] debemos construir una gran nación en África […] África para los africanos».

La otra idea es aquella que afirma la necesidad de crear una colonia negra dentro de los Estados Unidos pero separado de éste; ésta es expresada por Malcolm X en uno de sus discursos en la Nación del Islam, por medio de una analogía donde compara a la nación blanca con una casa y a la población negra con un barril de pólvora a punto de explotar dentro de ella, de esta forma demuestra que la única solución al problema racial es «La total separación entre la raza negra y la raza blanca.»

Recrear una época

La contextualización de la época está muy bien lograda, no sólo por los objetos de la época, tales como el vestuario, los automóviles, los instrumentos utilizados, los panfletos, las propagandas y el montaje en general sino que también se apela a hechos contemporáneos como por ejemplo la victoria del boxeador Joe Louis frente a Conn, o la muerte de Kennedy con imágenes extraídas del film J.F.K.[248] También Spike Lee se apoya en titulares de los diarios en primera plana para reforzar ideas o plantear situaciones.[249] Otro de los recursos a los cuales apela el director, intentando brindar un marco de época, es que en todas las escenas en que aparece la prensa se intercalan imágenes de color con imágenes en blanco y negro; en estas últimas el volumen del sonido se percibe más bajo que en las anteriores.

También en este mismo sentido la discusión con Luther King invoca a dichos medios. Mientras Malcolm X está sentado observando cómo en la televisión la policía y miembros del KKK reprimen a personas afroamericanas, Luther King afirma a través de la pantalla «Debemos mantenernos firmes en la no violencia les pido a todos […] sino pueden evitar ser violentos no entren». Al mismo tiempo se superpone la voz de Malcolm X en uno de sus discursos expresando que «hay cobardes hoy que se hacen llamar líderes negros. Tienen a estos líderes negros hoy que nos dicen que recemos por nuestro enemigo, que debemos amar a nuestro enemigo e integrarnos con él, que nos ataca con bombas, nos mata y nos dispara, nos lincha, que viola a nuestras mujeres e hijos ¡No! Eso no es inteligente.»

Una vez más aparecen imágenes reales de Luther King, luego del asesinato de Malcolm X, en las cuales expresó sus declaraciones a la prensa: «El asesinato de Malcolm X fue una tragedia desafortunada y revela que aún hay mucha gente en nuestra nación que se ha degenerado hasta el punto de expresar su desacuerdo a través del homicidio y que no hemos aprendido a discordar sin ser violentamente discordantes».

Cuando el sonido actúa como signo

Como bien afirma Pierre Sorlin «en la mayoría de los filmes, los sonidos intervienen como signos.»[250] Sin ser especialistas, podemos hacer un análisis desde el sentido común. Por ejemplo la mayoría de las imágenes retrospectivas en las cuales se relataban hechos conmovedores, la música de fondo establece un ambiente de profundo drama.

Creemos que no siempre es necesaria la intervención de diálogos para expresar ideas, debido a que éstas pueden ser transmitidas en

forma de imágenes y sonidos. A modo de ejemplo, una de las escenas anteriores al asesinato de Malcolm X, cinco afroamericanos están reunidos en un sótano oscuro, sucio, feo, inmundo, con innumerables goteras al cual sólo lo ilumina una bombilla de luz colgando de un cable de electricidad; la música dramática da por sentado que algo macabro se está tramando, la revisión de armas y municiones por parte de estas cinco personas coronan esta idea al expresar sin diálogo alguno la conspiración y la trama de asesinato en contra de Malcolm X. Otro ejemplo es la escena en la cual Malcolm X conduce su automóvil hacia la conferencia en la cual terminaría su vida; la cara de Malcolm X (extraordinariamente expresada por Denzel Washington) y la música en tono de redención dan a entender que él sabe lo que le espera y no huye a su destino trágico. Para el film, Malcolm X acepta el papel de mártir ya que su muerte no va a ser en vano, sino algo necesario para el objetivo de la película: «Es la hora de los mártires» afirma Malcolm X minutos antes de su muerte.

Un pasado sin debate

Como ya se mencionó en otro artículo, Rosenstone sostiene que «el cine nos muestra la historia como el relato de un pasado cerrado y simple.»[251] Así, el pasado en los filmes no es puesto a debate, y por ende no muestra las diferentes interpretaciones historiográficas sobre el hecho histórico, sino que se conforma con tomar posición por una interpretación y se encarga de relatarla.

En este aspecto, en la controvertida muerte de Malcolm X poco y nada se pone a debate. La película afirma mediante ciertos diálogos que el asesinato fue llevado a cabo por miembros de la Nación del Islam ayudados presuntamente por alguien más: «Ellos no están trabajando solos, los están ayudando mucho» afirma Malcolm X a su esposa en una charla telefónica. La ayuda nunca se especifica, aunque uno puede llegar a entender que esta proviene del FBI y/o la Policía.[252]

Existen cuatro teorías principales sobre los presuntos autores ideológicos del asesinato de Malcolm X. La primera aceptada y más conocida es aquella que afirma que el asesinato fue perpetuado por miembros de la Nación del Islam bajo las estrictas órdenes de su líder Elijah Mohammed, debido a ciertas disidencias internas, teoría que se esgrime en la película. La segunda teoría establece que Malcolm X había logrado una influencia muy fuerte en los jóvenes, alentando a éstos a dejar las drogas; por ende, mafias y cárteles de narcotraficantes se habrían asociado para eliminar físicamente su figura y así también su influencia. La tercera teoría establece el miedo del FBI y la CIA de que se concrete una alianza con Luther King; Malcolm X ya era mal visto por la presentación que hizo ante la ONU acusando al gobierno de los Estados Unidos por la violación de los derechos humanos a los afroamericanos. Según documentos desclasificados de la CIA y el FBI, estas agencias federales manifestaban su preocupación por la admiración que tenía Malcolm X hacia Fidel Castro, Ernesto Che Guevara y otros líderes tercermundistas. Se sospecha que mediante el Programa de Contrainteligencia (COINTELPRO) el FBI logró crear profundas diferencias internas dentro de la Nación del Islam y logró infiltrar agentes encubiertos en muchos movimientos, incluidos aquellos fundados por Malcolm X.[253] La cuarta y última teoría es la que vincula todos los lazos de las tres anteriores.[254]

En esta misma línea interpretativa, también el asesinato del padre de Malcolm X es poco debatido. La película, por medio de una imagen y las acusaciones de su madre, dan a entender que Earl Little fue asesinado por miembros del KKK; otras versiones sostienen la versión policial que califica el hecho de accidente.[255]

La infaltable bandera estadounidense

La bandera yanqui merece un párrafo aparte. Aquella bandera que aparece en casi todas las películas producidas por Hollywood –generalmente incentivado por exenciones impositivas–, expresando aquellos ideales que Estados Unidos se jacta de defender, aparece en ocho ocasiones y en circunstancias muy particulares.

La primera aparición en la escena introductoria; a ella nos referiremos más adelante. Posteriormente la bandera emerge cinco veces seguidas en escenas en blanco y negro con motivo de la muerte de Kennedy; escenas que, como afirmamos anteriormente, fueron tomadas del film JFK. Las dos restantes aparecen en el Juzgado del juez[256] que condena a Malcolm X y a su compañero Shorty a prisión, en febrero de 1946, y en la estación de policía en la cual Malcolm X le exige a los oficiales que le den buen trato y atención médica a un miembro de la Nación del Islam que había sido linchado y arrestado por la policía. No es casualidad que la bandera estadounidense aparezca representando dos poderes del estado, el legal y el coercitivo.

La dura conversión religiosa

De suma importancia para el film es el aspecto religioso. Malcolm X fue hijo de un ministro baptista, por lo cual su fe era poco cuestionada y generalmente respetada hasta que entró en prisión. Allí recibe la bienvenida de los oficiales penitenciarios quienes le proporcionan prolongadas golpizas y lo confinan en la celda de aislamiento, imagen que es realizada con la pantalla totalmente en negro. En dichas celdas recibe, entre otras, la visita de un capellán llevándole las palabras de Dios, que Malcolm X rechaza por sentirse abandonado y desposeído.

La conversión al islamismo fue un proceso muy duro; además de la desintoxicación, lo más difícil para Malcolm X era arrodillarse e implorarle el perdón a Alá. En sí la escena en la cual se niega a arrodillarse representa las complejas y profundas dificultades de la conversión religiosa. Estas dificultades se ven superadas en el momento en que recibe una carta personal de Elijah Muhammed, líder de la Nación del Islam; en esta escena, mientras Malcolm X está solo en su celda y está leyendo la carta de Elijah, este último se le aparece en un estado espiritual (transparente e iluminado) y lee la carta a su par; una vez finalizada se arrodilla y logra implorarle

perdón a Alá. Esta metáfora[257] representa un estado espiritual por medio del cual la conversión religiosa se corona en un estado místico gracias a un llamado de tipo divino.

El rechazo de las teorías cristianas se formula en el debate que tiene Malcolm X con el capellán de la cárcel durante una misa en la prisión; Malcolm X le pregunta «¿De qué color eran los hebreos?» Pregunta a la que el capellán no tiene respuesta alguna, pero sí está en condiciones de afirmarle que «Dios es blanco» a lo que Malcolm X le responde «Las imágenes de Jesús en todos lados no son históricamente correctas[258] , la historia nos enseña que Jesús nació en una región en donde la gente era de color».

Todos sus valores, incluidos los religiosos, se vieron cuestionados debido al quiebre de relaciones que tuvo con la Nación del Islam y su líder Elijah Muhammed. Una vez enterado de la traición y de la conspiración para asesinarlo, Malcolm X expresó: «Mi fe había sido quebrantada de un modo que nunca podré describir […] lo único peor que la muerte para mi, es la traición».

Producto de su peregrinación a La Meca, su fe se vio enteramente renovada. En carta a su esposa, relatada con su voz en off mientras se suceden imágenes explicativas de la carta, Malcolm X expresa: «Hoy llegué a Arabia. Nunca había visto una hospitalidad tan sincera y verdadera hermandad como la que practican aquí en el antiguo hogar de Abraham, Mahoma y los grandes profetas de las escrituras». También sus prejuicios raciales se fueron desvaneciendo con motivo de este viaje religioso:

«Gente de todos los colores y razas, creyendo en un Dios, en una humanidad […] en el pasado hice juicios generalizados de todos los blancos […] ya no soy más racista […] La verdadera práctica del Islam puede remover el cáncer del racismo de los corazones y las

almas de todos los americanos y si puedo morir habiendo llevado algo de luz, habiendo expuesto algo de la verdad que ayude a extirpar esta enfermedad todo el crédito debe ser para Alá […] y sólo los errores han sido míos».

Su cambio de visión con respecto al conflicto racial es advertido por Theodore Draper, quien afirma que Malcolm X en sus últimos momentos de vida «llegó a distinguir entre blancos y blancos racistas.»[259]

'Víctimas del sistema social americano'

Su militancia crítica fue uno de los rasgos que marcó profundamente a Malcolm X. Durante todo el film, la única vez que la imagen se detiene completamente es cuando Malcolm X piensa que «Todos éramos víctimas del sistema social americano». Ésta es la crítica que el film se encarga de enfatizar: el problema de los negros en los Estados Unidos es el 'sistema social' en el cual se incluye de una forma indirecta los poderes del Estado, pero no como una política dictada por éste, sino como el producto de la degeneración de los seres humanos; el problema no es la policía en sí, sino el policía blanco que disfruta golpeando a los negros; el problema no es el Poder Judicial, sino el juez blanco y racista que juzga con distintas varas a blancos y negros; de esta forma el peso del sistema recae sobre los hombros de las personas que los encarnan en sus más pequeñas y cotidianas expresiones.

Una vez convertido al islamismo, militando en la Nación del Islam, comienza a predicar por las calles; esta acción se observa fielmente en una escena en la cual Malcolm X compite con otros dos predicadores con el fin de captar la atención del público callejero.[260] Mientras transcurre el tiempo y principalmente gracias a su carisma, Malcolm X logra crecer dentro de la organización y comienza a predicar en conferencias cada vez más concurridas. La crítica al 'sistema social americano' se puede observar en todos sus

discursos en el film:

«Si yo fuera americano el problema que enfrenta nuestra gente hoy ni siquiera existiría […] antes de los republicanos o demócratas nosotros éramos negros […] y después de que América haya dejado de existir aún habrá gente negra. Cada año de elecciones estos políticos son enviados aquí para aplacarnos […] La gente negra en este país ha sido víctima de la violencia del hombre blanco americano durante cuatrocientos años […] hace cien años ellos se ponían sábanas blancas y nos perseguían con sabuesos, hoy en día han cambiado las sábanas […] por uniformes de la policía, han cambiado los sabuesos por perros policías». «[…] así como el hombre blanco y cualquier otro en la tierra tiene el derecho divino, el derecho humano y civil, el derecho natural y cualquier otro que se ocurra, de protegerse, así como este hombre blanco tiene el derecho de defenderse, nosotros también tenemos el derecho de defendernos […] Es necesario defenderse si el gobierno no puede hacer nada».

Con motivo de la muerte de Kennedy, Malcolm X expresó: «los actos violentos del hombre blanco deberían condenarse por nuestras creencias y las suyas. El Corán nos enseña que los que hacen el mal serán condenados, castigados o juzgados según sus obras […] esto es justicia divina. Digo lo que dice la Biblia, digo lo que dice el Corán. Esto es justicia». En uno de sus discursos más representativos expresa:

«Si el llamado negro en América fuera verdaderamente un ciudadano norteamericano no tendríamos un problema racial. Si la proclamación de emancipación fuera auténtica, no tendríamos un problema racial, si las enmiendas 13, 14 y 15 de la Constitución Nacional fueran auténticas, no tendríamos un problema racial, si la disgregación de la Suprema Corte fuera real no tendríamos un problema racial. Pero tienen que ver que todo esto es un hipocresía.»[261]

Lo que se critica no es la ley escrita en el papel sino la hipocresía del hombre blanco que la escribe y no la cumple.

IV

«A veces las películas nos hablan tanto de la sociedad que las ha realizado como del hecho histórico que intentan evocar». [262]

La década del ochenta, bajo la presidencia de Ronald Reagan, estuvo marcada por la implementación del modelo neoliberal y una economía dominada por la especulación;[263] se terminó de desmontar el estado de bienestar y con políticas de austeridad se logró ampliar la brecha entre ricos y pobres de una forma inédita, aumentando los índices de desempleo y subempleo. La cantidad de pobres aumentó considerablemente; los más golpeados por esta pobreza fueron los afroamericanos, con una población del 33,8 % por debajo del límite de la pobreza.[264]

La redistribución de la riqueza de abajo hacia arriba expresó cifras descomunales; el empobrecimiento de los que menos tenían y el enriquecimiento de los que más tenían dejó a una gran masa de la población desolada. Por ello «a finales del mandato de Reagan, la diferencia entre ricos y pobres en los Estados Unidos había aumentado de forma dramática. Mientras que en 1980 los altos ejecutivos de las corporaciones ganaban 40 veces más de lo que ganaba el obrero medio, en 1989 ganaba 93 veces más».[265] Con la llegada del vicepresidente de Reagan, George Bush, a la presidencia en enero de 1989, poco y nada cambiarían las líneas de gobierno. En dicho contexto el productor, director, guionista y actor de cine Spike Lee realizó su obra cumbre.

Tal como afirma Sorlin en la cita que encabeza este apartado, las fuentes fílmicas no sólo nos hablan de la época que evocan, sino

que también nos dicen cosas sobre la época en que fueron producidas. En este aspecto, Spike Lee intenta transmitir una línea entre pasado y presente. Para ello es esclarecedora la escena con que comienza la película; el primer golpe visual es la bandera estadounidense ocupando toda la pantalla al mejor estilo Patton.[266] La misma bandera que en la gran mayoría de las películas estadounidenses representa por excelencia la libertad, la igualdad, la unión, la democracia, el American dream y el American way of life, se consume desde sus extremos al calor del fuego hasta formar una X en el centro;[267] dicho golpe visual es intercalado con una grabación real hecha en el año 1991 en la cual el motorista negro Rodney King recibió una dura paliza por cuatro agentes policiales.[268] Mientras se desarrolla en imagen lo antedicho el audio recrea un discurso de Malcolm X con la voz de Denzel Washington, que debido a su poco desperdicio vamos a transcribir extensamente:

«Estoy aquí para decirles que yo acuso al hombre blanco […] de ser el asesino más grande del mundo […] de ser el secuestrador más grande del mundo. No hay un lugar en este mundo al que ese hombre pueda ir y decir que ha creado paz y armonía. Adonde ha ido ha creado caos. Adonde ha ido, ha creado destrucción ¡Entonces yo lo acuso de ser el secuestrador más grande del mundo! ¡Lo acuso de ser el asesino más grande del mundo! ¡Lo acuso de ser el ladrón y esclavista más grande del mundo! […] Él no puede negar los cargos […] ¡Nosotros somos la prueba de esos cargos! […] Ustedes no son americanos ¡Ustedes son víctimas de América! Ustedes no tuvieron elección al venir acá. Él no dijo: 'Hombre negro, mujer negra, ven y ayúdame a construir América' Él dijo: Negro[269], sube al barco. Te llevaré allá para que me ayudes a construir América'. El haber nacido aquí no los hace americanos. Ustedes y yo no somos americanos. Son unas de las 22 millones de personas negras que son víctimas de América. Ustedes y yo nunca hemos visto la democracia. No hay democracia en los campos de Georgia. […]Nosotros no vimos la democracia en las calles de Harlem, en las calles de Brooklyn, Detroit o Chicago. […] Jamás hemos visto la democracia. Sólo hemos visto hipocresía. Nosotros no hemos visto el sueño americano. Solo hemos experimentado la pesadilla americana».

De esta escena se desprende que el discurso de Malcolm X no ha perdido actualidad alguna. El hombre blanco, representado en los agentes policiales y guiado por la discriminación racial, se sigue amparando en los medios del poder coercitivo para poner en su lugar histórico a la población afroamericana.

Las imágenes violentas apoyan las afirmaciones de Malcolm X, y de esta forma Spike Lee logra expresar que poco y nada ha cambiado entre las décadas que los separa, a pesar de que la segregación en la actualidad no sea una ley impartida desde el Estado federal, es una ley en las calles estadounidenses. La bandera quemada representa a nuestro criterio la crítica a la hipocresía de la población blanca, más precisamente al grupo hegemónico denominado WASP que a través de la historia estadounidense pudo imponer como ideología dominante la creencia en la libertad, la igualdad, la democracia, el American Dream y el American way of life que Estados Unidos representa para el resto del mundo;[270] dichos ideales no se verían reflejados en la realidad cotidiana de los afroamericanos.

V

«El rechazo (o el miedo) audiovisual no ha evitado que los historiadores estén cada vez mas en contacto con él. Los filmes han invadido las aulas».[271]

Partiendo de la base que todos los filmes establecen un tipo de relato, hemos intentando demostrar como el film analizado responde a la lógica de un contra-consenso al criticar sistemáticamente el sistema social imperante, no sólo de la época evocada, sino también de la época en que se produjo el film. En el apartado dedicado al análisis de la película podemos observar efectivamente como se materializa dicha crítica y a través de que canales se expresa.

Tomando como base la idea que la película analizada es una producción de Hollywood, debido a que fue producida por una de sus más importantes firmas (la Warner Bros), estamos en condiciones de afirmar que no siempre Hollywood actúa desde una lógica ideológica con el fin de construir consenso, sino que algunas veces se maneja con la lógica del mercado en un sistema capitalista; como bien afirma Sorlin «los filmes, como todos los productos comercializables, nacen de la esperanza de un lucro».[272] También tenemos que tener en cuenta que el público estadounidense es múltiple y heterogéneo, y la crítica también otorga un mercado potencialmente alto;[273] motivos que nos llevan a pensar por qué una firma como la Warner Bros acepta un proyecto tan crítico como el de Spike Lee.

Según Rosenstone «el film tradicional nos explica la historia como

una narración con un principio, un desarrollo y un final. Este relato lleva implícito un mensaje moral, por lo general optimista».[274] Dicho mensaje es posible identificarlo en las escenas finales de la película.

Después del asesinato de Malcolm X en febrero de 1965 y con motivo de su funeral, Ossie Davis[275] pronunció un conmovedor discurso, el cual fue parcialmente recreado con el fin de incluirlo en la película; este discurso en forma de moraleja se encargó de reafirmar la condición de Malcolm X como un afroamericano, al mismo tiempo que la pantalla muestra imágenes reales de Malcolm X, imágenes de su funeral, imágenes de su viaje por Egipto, su saludo con Mohammed Alí, su saludo con Luther King e imágenes de los Panteras Negras, entre otras imágenes la voz en off de Ossie Davis comenta «nuestro propio Príncipe Negro que no titubeó al morir porque nos amaba tanto […]Dejemos que su partida nos sirva sólo para unirnos ahora».

Es preciso observar que el tema que ronda constantemente el film es la autoconformación del líder; una persona que nació en la pobreza, perdió violentamente a su padre y a su madre, conoció las drogas y la delincuencia, rozó la muerte más de una vez y estuvo en prisión. Logró a pesar de todo, a fuerza de voluntad, apartarse de una vida errante y abrazar los valores de honestidad y dignidad convirtiéndose en un ejemplo a seguir. En parte Malcolm X condensa a toda la población afroamericana contemporánea, la cual está expuesta a los mismos problemas con los cuales tuvo que lidiar Malcolm X. Spike Lee apela a la fuerza de voluntad de la población afroamericana para superar esos problemas, que hoy en día todavía atacan y matan a la población negra.

No es por casualidad que las dos escenas finales del film sean la reivindicación de Malcolm X en dos escuelas primarias diferentes, la primera una escuela norteamericana en la cual la maestra apela a la frase «todos somos Malcolm», frase que repiten los niños

afroamericanos, y una segunda escuela ubicada en Soweto[276] con la participación especial del líder político y luchador contra el apartheid Nelson Mandela en el papel de un maestro quien ante su clase repite las palabras de Malcolm X: «Como el hermano Malcolm dijo: 'Reclamamos nuestro derecho en esta tierra de ser hombres, de seres humanos, de recibir los derechos de un ser humano, de ser respetados como seres humanos en esta sociedad, en esta tierra, este día, lo cual pretendemos hacer valer.»[277] No está de más afirmar que del final de la película se desprende la idea que el cambio necesario nace a partir de la educación de los más jóvenes.

La pregunta clave al estudiar cine e historia es ¿aprendemos algo válido del film? La respuesta es que no sólo podemos aprender algo válido de la época que el film intenta evocar, ya que aporta una innumerable cantidad de información que, verídica o no, nos mueve a la investigación de si lo que relata el film pasó o no realmente; sino que también aprendemos mucho sobre la época en que el film fue producido, así como también cuál es el pensamiento de ciertos grupos sociales identificados con las reflexiones y la ideología del autor que muchas veces puede ser a modo personal, pero que reflejan no sólo la ideología de una sola persona, sino la ideología de un sector social en la cual el autor está incluido.

Además de aprender nociones válidas, el carácter del medio audiovisual es proclive a su utilización pedagógica por razones más que lógicas. En tiempos en que lamentablemente la lectura está pasada de moda, más aún en nuestro país, la utilización de los medios audiovisuales puede ser un muy buen disparador y/o complemento por medio del cual lo que se busca es incentivar la lectura y la curiosidad por la historia en los alumnos primarios, secundarios y porque no, terciarios. No hace falta remarcar el poder de la pantalla en captar la atención de los alumnos, por lo tanto es un medio que no podemos descartar a pesar de todas las dificultades que traiga aparejadas, que con el tiempo y el trabajo creemos que pueden ser resueltas.

213 Rosenstone, Robert. «El cine histórico»en: El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia; Barcelona, Ariel, 1997. página 63.

214 Nigra, Fabio. «Mississippi en llamas, o cómo los chicos buenos del FBI siempre salvan a los pobres negros». Ponencia. V Jornadas Nacionales de Historia Moderna y Contemporánea. Mar del Plata, 2006, página 2.

215 Sánchez Ruiz, Enrique. Una aproximación Histórico Estructural a la Hegemonía Planetaria del Cine Estadounidense. Universidad de Guadalajara, Departamento de Estudios Políticos, 2003, página 27.

216 Rosenstone, Robert. «El cine…«, op. cit., página 55.

217 Malcolm X. 1992. Director: Spike Lee. Productor: Spike Lee, Ahmed Murad y Marvin Worth. Guión: Alex Haley y Spike Lee. Fotografía: Ernest R. Dickerson. Música: Terence Blanchard. Nacionalidad: Estados Unidos.

218 Pozzi, Pablo y Elisalde, Roberto «Conflicto y consenso en la historiografía norteamericana: una historia politizada», en: Pozzi, Pablo. Un pasado imperfecto. Historia de Estados Unidos; Buenos Aires, Manuel Suárez, 1992, página 26.

219 Bornstein Sánchez, Alberto. «El pasado a 24 imágenes por segundo: reflexiones sobre la utilidad del cine histórico»; en Cuadernos de Historia Moderna Nº 12, Univer, 1991, página 277.

220 Langston Hughes. Poeta afroamericano, activista político contra la segregación racial; en una época en que el macartismo estaba en auge Hughes recibió las persecuciones del «Comité de Actividades Anti-Norteamericanas». Para una biografía en donde se encuentra la cita textual en el idioma original véase: http://en.wikipedia.org/wiki/Langston_Hughes; la cita textual en castellano fue extraída de Zinn, Howard. «¿O explota?». La otra historia de los Estados Unidos; México, Siglo XXI, 1999, página 330.

221 Martí, Analía. «Movimiento por los derechos civiles e institucionalización del conflicto» en Pozzi, Pablo y Nigra, Fabio. Huellas imperiales. Historia de los Estados Unidos de América 1929-2000; Buenos Aires, Imago Mundi, 2003, página 258. El argumento establecía que si en los transportes de pasajeros de Louisiana habían asientos para blancos y negros de igual calidad, aunque estuvieran separados, no se violaba la igualdad ante la ley.

222 Abarca, María Graciela. «El movimiento por los derechos civiles» en Pozzi, Pablo y Nigra, Fabio.Huellas imperiales... op. cit. página 271.

223 Martí, Analía. «Movimiento por los derechos…», op. cit., páginas 259-266; Rorabaugh, W. J. «Los derechos civiles». En Kennedy y el sueño de los sesenta; Barcelona, Paidós, 2005, páginas 134-135.

224 Abarca, María Graciela. «El movimiento…«, op. cit. página 275.

225 Promediando la década del cincuenta, Rosa Parks, una simple trabajadora afroamericana se sentó en el transporte público en las butacas destinadas a las personas blancas; ante la negativa de ceder su asiento a un pasajero blanco fue arrestada. Dicho incidente

generó una movilización impresionante a favor de Rosa Parks y un boicot a las empresas de transporte público que tuvo trascendencia internacional durando aproximadamente un año. Para más información léase Carbone, Valeria Lourdes. «El 'Boicot de Montgomery', 50 años después». en De Sur a Norte. Perspectivas Sudamericanas sobre Estados Unidos, Volumen 7, número 14, Fundación Centro de Estudios Americanos, Centro Regional de Estudios sobre Estados Unidos, República Argentina, 2006.

226 Dadamo, Florencia. «Estados Unidos y la década de 1960. El despertar la conciencia». en Nigra, Fabio y Pozzi, Pablo (comps.) Invasiones bárbaras en la historia contemporánea de los Estados Unidos; Buenos Aires, Maipue, 2009, páginas 297-316.

227 Esta interpretación puede encontrarse en Adams, Willi Paul. «La década de1960". En Adams, Willi Paul. Los Estados Unidos de América; Madrid, Historia Universal Siglo XXI, 1979, página 382.

228 Grinberg, Miguel. «La rebelión negra en EE.UU.» en Grinberg, Miguel (comp.). La nueva revolución Norte Americana; Buenos Aires, Galerna, 1968, página 284.

229 Véase Zinn, Howard. La otra historia… op. cit. páginas 337-348.

230 Ídem.

231 Carmichael, Stokely. «Poder y racismo» en Grinberg, Miguel (comp.). La nueva… op. cit. páginas 223-241.

232 Nigra, Fabio. «El tercer New Deal: la economía de la guerra, 1941-1946». En Nigra, Fabio. Una historia económica (inconformista) de los Estados Unidos de América, 1865-1980; Buenos Aires, Maipue, 2007, páginas 179-180. Pozzi, Pablo. «Una polémica historiográfica. El New Deal: ¿Una solución eficaz para la Gran Depresión?». en Pozzi, Pablo y Nigra, Fabio. Huellas imperiales... op. cit. páginas 91-117.

233 Bowles, S. Gordon, D. y Weisskopf, T. La economía del despilfarro; Madrid, Alianza Editorial, 1986. Para un marco económico más amplio de la época léase: Nigra, Fabio. «La dominación internacional, 1946-1967". Una historia económica… op. cit. páginas 207-236.

234 Rorabaugh, W. J. Kennedy y el sueño…op. cit. página 148.

235 Zinn, Howard. La otra historia… op. cit. página 342.

236 Hobsbawm, Eric. «Las artes, 1914-1945". En Historia del siglo XX; Buenos Aires, Crítica, 2005, página 198.

237 Engelhardt, Tom. «Tiempo de relatos». En Engelhardt, Tom. El fin de la cultura de la victoria. Estados Unidos la guerra fría y el desencanto de una generación; Barcelona, Paidós, 1995, página 51.

238 The Birth of a Race (1918). Dirigida por John W. Noble. Dicha película fue la respuesta que se dio al film de David Griffith The Birth of a Nation (1915). En dicho film se observa a la sociedad

norteamericana como una sociedad exclusivamente de blancos en donde la razón de todos los conflictos fue la semilla que sembraron los esclavistas con la introducción de los esclavos negros. De hecho el afiche del film es un miembro del KKK con su antorcha prendida, montando su caballo.

239 Ferro, Marc. «Cine y conciencia de la historia en Estados Unidos». En Ferro, Marc. Historia Contemporánea y Cine; Barcelona, Ariel, 1995, páginas 205-206.

240 Pozzi, Pablo y Elisalde, Roberto. «Conflicto y consenso… op. cit. página 20.

241 Rosenstone, Robert. «El cine…», op. cit., página 56.

242 David Ansen and Spike Lee, «The Battle For Malcolm X», Newsweek, Accessed May 15, 2008. Página de Internet: http://www.newsweek.com/id/122433/output/print

243 'Memento' (2000). Dirigida y escrita por Christopher Nolan.

244 El nombre de Malcolm Little fue dejado de lado al convertirse al islamismo y el Little, apellido dado por los esclavistas a sus antepasados, fue intercambiado por una X que en matemáticas significa lo desconocido.

245 La 'invención' se define por alteraciones menores como así también de hechos importantes. Personajes ficticios, alteración de

ciertos hechos, escenas que nunca ocurrieron o personajes que representen a sectores sociales o grupos más grandes. «La invención es inevitable para mantener la intensidad del relato y simplificar la complejidad en una estructura dramática que encaje en los límites del tiempo fílmico». Rosenstone, Robert. «El cine…», op. cit., páginas 57-58.

246 El diccionario del cual se sacaron dichas definiciones es el «Websetr's Collegiate Dictionary».

247 Marcus Garvey fue un editor, periodista y empresario jamaiquino radicado en los Estados Unidos. Desde su periódico llamado 'Negro World' empezó a predicar el retorno de los negros a África.

248 J.F.K. (1991). Dirigida y escrita por Oliver Stone.

249 Los diarios que aparecen en el film no son diarios de la época, sino que fueron impresos específicamente para este film.

250 Sorlin, Pierre. Sociología del cine; México, Fondo de Cultura Económica, 1992, página 53.

251 Rosenstone, Robert. «El cine…», op. cit. página 51.

252 Esta noción queda a interpretación del espectador. La escena siguiente a la charla telefónica mencionada muestra cómo el FBI tiene intervenidos sus teléfonos, grabando y escuchando sus

llamadas; también tienen innumerables cantidad de fotografías producto de la investigación de dos agentes federales que siguieron a Malcolm X en sus viajes por África y Asia. Por otra parte la Policía está presente en las afueras del salón 'Audobon' antes, durante y después del asesinato de Malcolm X. También es bueno observar que un policía está en el interior del salón, pero no en la sala de conferencia donde se produce el hecho trágico.

253 Para revisar las más de 4000 páginas de los archivos del FBI sobre Malcolm X ver http://foia.fbi.gov/foiaindex/malcolmx.htm.

254 Para más información sobre el papel del estado federal estadounidense en el asesinato de Malcolm X véase: http://www.terrorfileonline.org/es/index.php/Malcolm_X.

255 Esta interpretación puede encontrarse en Sáez, Cristina. «Malcolm X». Historia y Vida. Edición 431; Barcelona, Febrero de 2004, Año XXXV, páginas 10-11.

256 El papel del Juez es interpretado por William Kunstler, un abogado radical e izquierdista, defensor de los derechos civiles, quien defendió entre otros a Luther King y Stockely Carmichael.

257 Rosenstone, Robert. «El cine…», op. cit., página 61.

258 Mientras este debate se desarrolla, se van sucediendo imágenes comunes de Jesús, en las cuales está representado como una persona de piel blanca, cabello rubio o castaño claro y ojos azules, en su defecto color miel. Es preciso observar que mientras el debate transcurre y por momentos se enfoca un primer plano del capellán,

éste tiene de fondo una imagen de Jesús (rubio y de ojos azules), en cambio al fondo de los primeros planos de Malcolm X sólo se encuentra una cruz hecha de madera.

259 Draper, Theodore. «Malcolm X». El nacionalismo negro en Estados Unidos; Madrid, Alianza Editorial, 1972, página 97.

260 Los otros dos predicadores callejeros son papeles interpretados por Bobby Seale, uno de los miembros fundadores de los 'Panteras Negras' y Al Sharpton, ministro pentecostés, activista político y activista por los derechos civiles.

261 Legalmente la Proclamación de emancipación dictada durante la presidencia de Abraham Lincoln establecía la liberación de los esclavos. Por su parte las enmiendas 13, 14 y 15 dictan la abolición de la esclavitud y el trabajo forzado y se otorgan derechos civiles y políticos a toda la población. La disgregación de la Suprema Corte ya fue tratada en el segundo apartado de este trabajo.

262 Sorlin, Pierre: http://www.gh.profes.net/apieaula2.asp?id_contenido=47163.

263 Pozzi, Pablo y Nigra, Fabio. «De la posguerra a la crisis. La reestructuración económica del capitalismo estadounidense, 1970-1995". en: Pozzi, Pablo y Nigra, Fabio. Huellas imperiales..., op. cit., páginas 495-526.

264 Ídem, páginas 469-526.

265 Zinn, Howard. «Carter-Reagan-Bush: El consenso bipartidista». La otra historia,… op. cit., página 430.

266 ‘Patton’ (1969). Dirigida por Franklin Schaffner, con guión de Francis Ford Coppola y Edmund H. North.

267 Con dicha imagen se promocionó la película de Malcolm X.

268 Vale la pena agregar que el 29 de abril del año siguiente un jurado compuesto casi exclusivamente por blancos absolvió a los agentes de policía, lo que produjo los denominados «Disturbios de Los Ángeles« con un alto contenido racial. Para más detalles de los ‘Disturbios de Los Ángeles’ véase: http://es.wikipedia.org/wiki/Disturbios_de_Los_ Ángeles_en_1992.

269 En el idioma original -inglés- existe una diferencia lingüística entre hombre negro -black men- y negro en forma peyorativa -Nigger-, dicha diferencia lingüística expresa Malcolm X en este ejemplo durante su discurso.

270 Para repensar estas ideas, es interesante introducir el concepto de hegemonía de Antonio Gramsci, por medio del cual establece que el poder de dominación de las clases dominantes no está dado simplemente por el control de los aparatos represivos del Estado. Dicho poder está dado fundamentalmente por la hegemonía cultural que las clases dominantes logran ejercer sobre las clases sometidas.

271 Rosenstone, Robert. «El cine…«, op. cit., página 44.

272 Sorlin, Pierre. Sociología…, op. cit., página 97.

273 Sánchez Ruiz, Enrique. Una aproximación…, op. cit., página 32.

274 Rosenstone, Robert. «El cine…», op. cit., página 50.

275 Ossie Davis fue actor y director de cine, poeta, escritor y activista social. Fue amigo personal de Malcolm X y Luther King. También organizó las marchas de la libertad en 1963 y dio un conmovedor discurso durante el funeral de Malcolm X, el cual se recreó parcialmente para la película.

276 Soweto es un área urbana próxima a Johannesburgo, en la provincia de Gauteng (Sudáfrica). Durante los tiempos del apartheid, Soweto fue construida con el fin de alojar a los africanos negros que hasta entonces vivían en áreas designadas por el gobierno para los blancos (como el área multirracial llamada Sophiatown). Hoy en día, la población de Soweto sigue siendo mayoritariamente negra. El nombre Soweto es una contracción del inglés «South Western Township» (Municipio del Suroeste), y no significa nada aparte de esto en ninguna otra lengua surafricana. Soweto llegó a las noticias en 1976, cuando se produjeron disturbios ante la decisión del gobierno de promover la educación en afrikaans en lugar de inglés.

277 La frase es finalizada por una imagen real en blanco y negro de Malcolm X con la sentencia «por cualquier medio necesario». Al parecer Nelson Mandela se negó a repetir esta última oración debido a que podría ocasionarle problemas políticos.

7. Vietnam: La «nueva frontera» de John Wayne

Florencia Dadamo

Al reflexionar acerca del cine norteamericano notamos que su enorme complejo industrial es mucho más que una «fábrica de sueños». A través de la pantalla se reflejan expectativas, deseos, perspectivas, emociones; en resumen, representaciones culturales (ya sean de hechos reales o ficticios) de una sociedad que es creadora y a la vez consumidora de un producto que muchas veces va más allá de un mero entretenimiento. Las películas (como toda elaboración artística), lejos de ser neutrales u objetivas (aunque muchas veces se pretenda presentarlas como tales), se constituyen como diversas apreciaciones particulares que un ser humano o varios hacen del mundo que los rodea. A su vez, estas interpretaciones, debido a la naturaleza del medio, tienen un carácter lineal que silencia otras miradas alternativas y no da lugar a debates críticos o posturas que las contrapongan dentro del mismo texto fílmico, posibilidades que siéndole propias a nuestra disciplina y su lenguaje sí nos lo permiten (aunque no siempre sean explotadas). Sin embargo, no podemos desconocer que actualmente la gran fuente de conocimiento histórico para la mayoría de la población proviene de aquellas imágenes en movimiento y no de libros de texto. Entonces, si bien es cierto que la realidad histórica ha sido manipulada por los cineastas (aunque vale tener en mente que estos no son los únicos agentes que responden a tergiversaciones de hechos y sus significados de acuerdo a distintos intereses), «no por ello debemos negar la utilidad de la representación del pasado en la pantalla». [278] Teniendo esto en cuenta como investigadores de tiempos pretéritos, «la importancia principal de estas obras puede residir no tanto en la precisión de sus detalles históricos […] sino en la forma que escogen para representar el pasado»[279] y, en el caso singular escogido aquí,

también el presente.

Partiendo de las propiedades audiovisuales y posibilidades del cine como medio de comunicación masivo (y siendo la televisión una extensión de ellas), no pocos teóricos (de diversas disciplinas) se han preguntado sobre las implicancias ideológicas, políticas y socioculturales que éste encierra, sin por ello dejar de tener en cuenta el carácter comercial y la finalidad lucrativa que desde sus comienzos le son propias. Inmersos en un mundo donde impera la imagen, es necesario reflexionar sobre repercusiones que ella tiene en la recreación y percepción de nuestro pasado.

En cuanto a la relación entre cine e historia, existe la coincidencia entre diversos autores que han tratado este vínculo (todos ellos conscientes de los problemas existentes en los diferentes tipos de abordajes que plantean) sobre la utilidad del «séptimo arte» como fuente auxiliar de la disciplina y como medio pedagógico, siempre y cuando se lleve a cabo un análisis crítico y apropiado de los textos fílmicos. Estos últimos presentan un lenguaje propio, disímil y no equiparable en ningún momento al de la escritura, y como tales poseen la competencia de construir y transmitir un significado. El desafío para el historiador consiste entonces en poder decodificar y «leer» correctamente este tipo de representaciones que responden a sus peculiares normas y convenciones. Así, por ejemplo, el cine al proporcionar información, dadas sus condiciones y sus límites, debe recurrir a procesos como «la condensación, la síntesis y la simbolización» [280] para realizar afirmaciones generales que por escrito se resumen y expresan de otra forma.

Al mismo tiempo Ferro[281] afirma que el film, por su capacidad tanto de reflejar como de interpretar, reproducir y representar la realidad, se constituye no sólo como documento histórico sino que también se convierte en un agente activo de la historia de la sociedad que la recibe y a la vez la produce. De ahí la relevancia y necesidad de poder interpelar a estos textos en el doble rol que le asigna este

autor y relacionarlos con la coyuntura histórica (en su sentido más amplio) que los rodea, encuadra y moldea. De esta manera queda clara la concepción que Rosenstone tiene entre la ligazón entre la historia que como disciplina no es ni reemplazada ni complementada por el cine. Más bien este último es «colindante con la historia, al igual que otras formas de relacionarnos con el pasado, por ejemplo, la memoria o la tradición oral».[282]

Siguiendo el objetivo del presente volumen en este ensayo me interesa demostrar, a través del estudio de un caso en particular, como la industria cinematográfica norteamericana se pone permanentemente al servicio de intereses que exceden los beneficios económicos que esta persigue. Pues «Hollywood ha intentado a menudo influir sobre el decurso de la historia mediante la producción de filmes conscientemente realizados para cambiar el enfoque público con respecto a asuntos de importancia política o social».[283] Un claro ejemplo de ellos, entre muchos otros, es la película a analizar en breve. The Green Berets[284] (1968) reproduce abiertamente un discurso político funcional al gobierno de Johnson en un momento especialmente álgido de la guerra de Vietnam: su objetivo era lograr un consenso social que avale (o al menos no contradiga) el accionar militar en el sudeste asiático. Para ello se apela al sentimiento y compromiso del espectador, a través de ciertos elementos pertenecientes a un género cinematográfico con el cual éste se encuentra harto familiarizado, y cuya efectiva decodificación no le presenta dificultad alguna: el western. En este sentido, básicamente se efectúan transformaciones en la escena y en los agentes de la «frontera a conquistar», mientras que se justifica la intervención directa en el conflicto recurriendo a la doctrina del Destino Manifiesto, ligada a su vez al concepto de la universalidad de los valores norteamericanos, los cuales encuentran su contraposición en la mirada estereotipada del «otro».

Más allá de estas peculiaridades –que serán desarrolladas en conjunto con el análisis propio de la obra– por las cuales ha sido escogida la película, encuentro en ella un caso especialmente paradigmático por otros motivos. The Green Berets es el primer film

(de ficción, pues existieron documentales previos a éste) referido específicamente a la guerra de Vietnam, el único que mantiene netamente un mensaje optimista y triunfalista acerca de aquella y cuya narrativa aún se inserta en lo que Engelhardt[285] ha llamado el clásico «relato bélico norteamericano». Por otro lado, en ella coexisten paralelamente los diferentes momentos que una producción cinematográfica presenta. «En el cine encontramos distintos tiempos: el tiempo de realización, el tiempo del director, el tiempo del espectador y, finalmente, el tiempo de la narración propiamente dicha».[286] Como veremos, todos ellos son coincidentes y acompañan los fines de una decadente administración Johnson, vapuleada por una guerra cada vez más impopular tanto dentro como fuera de los Estados Unidos. En este sentido se debe tener en cuenta que si bien Hollywood «moldea una propia imagen de la nación a través de formas penetrantes y explícitas»[287] , sus productos no sólo están dirigidos al mercado doméstico sino también hacia una audiencia a nivel mundial. Estas características toman especial relevancia al ser The Green Berets estrenada el cuatro de julio de 1968 en medio de una situación interna crítica: las protestas sociales y antibélicas eran cada vez más frecuentes, se percibían los primeros síntomas de una fuerte crisis económica a estallar, la hegemonía norteamericana era puesta en tela de juicio tanto dentro como por fuera del país, y el consenso interno se encontraba profundamente resquebrajado por una escalada militar absorbía la mitad del gasto público en un conflicto que, luego de la ofensiva del Tet (a principios de aquel año), parecía interminable y obsoleto.

Con el objetivo de desentrañar las implicancias ideológico-discursivas del texto fílmico en cuestión centraré principalmente mi análisis en el mensaje que éste transmite, dejando de lado la mayoría de sus aspectos estéticos, pues ellos corresponden a estudios de índole artístico-cinematográficos. Sin embargo, esto no quiere decir que algunos de ellos no sean abordados cuando se crea pertinente a nuestra finalidad, pues siendo éstos cuidadosamente seleccionados por los creadores (ya sean directores o editores) de la película «los elementos cinemáticos son los instrumentos del lenguaje fílmico que contribuyen a la comunicación específicamente

fílmica del tema».[288]

A estos efectos y en pos de una mejor comprensión del objeto, se partirá de una breve referencia al contexto que enmarca el conflicto bélico que nos atañe (haciendo hincapié fundamentalmente hacia los fines de los años sesenta) para luego realizar una aproximación analítica de los componentes centrales de una obra que, sin reparo alguno, se encontraba concebida desde un principio para actuar como un brazo propagandístico más del aparato estatal americano.

El gigante empantanado

Si bien luego de la crisis de los misiles en Cuba, dentro de la Guerra Fría, comienza una etapa de distensión entre la relación de Estados Unidos con la Unión Soviética, el comunismo seguía siendo el principal mal a erradicar y la concepción de su expansión de tipo «efecto dominó» constituía para la Casa Blanca una amenaza inminente en cualquier parte del globo, por más alejada que esta sea.

La intervención norteamericana en el sudeste asiático puede remontarse a 1954, luego de la Conferencia de Ginebra la cual dio pie a que el 21 de Julio se reconociera la independencia de Laos y Camboya, mientras que Vietnam quedaba dividida en dos Estados separados por la línea de demarcación del paralelo 17. El norte de esta zona permanecía en manos comunistas y el sur bajo el gobierno católico de Ngo Dinh Diem quien, respaldado por Estados Unidos, no llamó a elecciones libres (como se había pactado en Ginebra) y se propuso expulsar al Viet Minh y hacer retroceder la reforma agraria que este partido había impuesto. Así, la enemistad de muchos campesinos (que habían sido beneficiados con la previa distribución de tierras), se sumó a la de otros sectores políticos y religiosos oprimidos por un régimen que, a su vez, se encontraba flaqueando constantemente ante las fuerzas guerrilleras sudvietnamitas peyorativamente conocidas como el Viet Cong.

En 1960 se funda oficialmente el Frente de Liberación Nacional (FNL) en el Sur que unía a las distintas facciones de opositores con el objetivo de organizar una amplia formación contra Diem y los Estados Unidos basada «en una alianza entre los obreros y los campesinos».[289] A este cuadro pronto se agregan los comunistas, quienes proporcionaban el mayor refuerzo ideológico de estos componentes y la profunda experiencia organizativa adquirida durante los días del Viet Minh. De esta manera se logra articular a la población del sur que, a diferencia del norte y centro del país, carecía de una cohesión social fuerte entre sus aldeas.

Al momento de asumir Kennedy la situación era delicada: Diem no sólo demostraba ineptitud en la defensa de su territorio sino que se manejaba despóticamente y su gobierno era profundamente corrupto. Estas características imposibilitaban la viabilidad de un compromiso neutral similar al que la Administración norteamericana había conseguido con Laos en 1961. En lugar de enviar tropas de combate, el presidente decidió limitarse a proveer equipamiento y «asesores» militares especializados (entre los cuales se encontraban los pintorescos Boinas Verdes), cuya formación se centraba en actividades guerrilleras (para fines de 1963 el número de estos hombres ascendía a 16.000). A su vez, a principios de 1961, el joven mandatario aprobó un plan secreto para desarrollar operaciones militares, que incluían el «envío de agentes a Vietnam del Norte para tomar parte de acciones de sabotaje y hostigamiento ligero, según los Pentagon Papers».[290]

Hacia el primero de noviembre de 1963 la intransigente posición del régimen sudvietnamita (y ante la negativa de dar un paso al costado) fue derribada por un golpe de estado organizado y respaldado por Washington, durante el cual Diem fue derrocado y ejecutado. Este hecho, al crear un vacío de poder, dificultó la retirada pacífica de las tropas norteamericanas pero también develó realmente «la propensión de Kennedy a las tramas mortíferas secretas».[291] El presidente sólo sobrevivió tres semanas a estos

sucesos y no parecía tener un plan a largo plazo a desarrollar. Sin embargo fueron sus mismos asesores, junto con Johnson, quienes llevaron a cabo la intervención directa y la escalada militar que arruinaría la economía norteamericana, y postergaría los programas anunciados por los mismos demócratas destinados a mejoras sociales de una población que, rápidamente, vería a sus más jóvenes componentes sumidos en una ciénaga de sangre y muerte.

En vistas de una amenaza de derrota militar, el nuevo presidente reforzó en julio de 1964 su «Mando Militar de Apoyo» en Saigón, así como incrementó la dotación de las bases de la fuerza aérea norteamericana, que pasaron de 15.000 a 20.000 hombres. Apenas dos meses más tarde se daría un paso más en la intensificación del conflicto como respuesta al controvertido incidente del Golfo de Tonkín, donde hubo un supuesto «ataque provocado» por torpedos norvietnamitas a destructores estadounidenses que sólo realizaban una «misión rutinaria» en «aguas internacionales» (más tarde se comprobó que todos estos datos eran falsos y que las autoridades americanas habían engañado al mundo entero). Como contrapartida de este suceso el Congreso, en lugar de declarar la guerra formal y oficialmente (procedimiento que nunca se hizo), otorgó a Johnson el poder para que tomase todas las decisiones militares que creyera necesarias y pertinentes. Así los sucesos de Tonkín posibilitaron el apoyo de la mayoría de un poder estatal que hasta el momento se mostraba dubitativo frente a la intromisión directa en el conflicto. A su vez, debe tenerse en cuenta que estando muy cercanas las elecciones presidenciales, tanto la misteriosa desaparición de los Maddox como el consecuente fallo legislativo que avaló la intervención inmediata en Vietnam, colaboraron en conciliar sentimientos nacionalistas en torno a la contienda, necesarios para que Johnson legitimase por derecho propio su gobierno que hasta entonces había sido trágicamente heredado.

Rápidamente comenzaron los bombardeos y el constante envío de tropas hacia la zona, que se irían incrementando con el transcurso del tiempo. Mientras que el presidente en octubre aún declaraba: «bajo ninguna circunstancia queremos una guerra terrestre en Asia

y no vamos a mandar a nuestros muchachos a 15.000 o 16.000 kilómetros de la patria lanzándolos al combate para que hagan lo que deberían estar haciendo los muchachos asiáticos»,[292] la escalada militar ya había comenzado sin miras a detenerse.

Durante 1965 alrededor de 200.000 soldados norteamericanos fueron reclutados y enviados a la zona, y para principios de 1968 había más de 500.000 en suelo asiático. A fines de aquel año el gasto militar ascendía a 75.000 millones anuales (el 56 por ciento del presupuesto federal total) y «los Estados Unidos habían sufrido más de 200.000 bajas, incluidas 30.000 muertes».[293]

Es difícil computar los saldos bélicos del bando asiático debido a la falta de cifras oficiales fiables y porque aún hoy están pagando el precio con una gran cantidad sectores peligrosamente minados. Se calcula que «desde 1961 a 1975 murieron 1,5 a 2 millones de vietnamitas».[294] Es imaginable que los costos materiales deben por mucho multiplicar a los americanos, sobre todo si se tiene en cuenta la «utilización de defoliantes, napalm y productos químicos tóxicos»[295] sobre un pequeño territorio que fue víctima de un bombardeo cuyo tonelaje total ya en 1968 superaba al lanzado por todas las fuerzas aliadas en la Segunda Guerra Mundial sobre Alemania y Japón. De hecho, como explica Karnow, Vietnam «sirvió como un laboratorio para una tecnología tan sofisticada que en comparación hacía parecer a los deslumbrantes artefactos de James Bond como obsoletos».[296] Desde la invención de dispositivos electrónicos para detectar al enemigo a través de la refracción del calor, luz y sonido hasta el equipamiento con bombas de todo tipo y tamaño, la maquinaria armamentística fue perfeccionada permanentemente por científicos norteamericanos al servicio de la muerte (inclusive se llegaron a crear instrumentos que supuestamente eran capaces de oler a los guerrilleros).

Aun así los vietnamitas no se daban por vencidos, y si en una guerra de estas magnitudes se puede hablar de una victoria, habría que

pensarla en términos de la conquista del tiempo. Planteado de esta forma, es el Viet Cong quien logra el triunfo llevando a Estados Unidos a un desgaste permanente y haciendo de un conflicto que debía haber sido sencillo, para los norteamericanos una pesadilla interminable.

Uno de los factores que llevó a Johnson a este «atolladero»[297] fue el desconocimiento general con que se abordó a la situación, desde las autoridades gubernamentales y políticas hasta las tropas que eran enviadas a luchar sin un entrenamiento correspondiente.

En primer lugar, no era de esperarse que una población tercermundista constituida mayoritariamente por campesinos pobres resultara una amenaza a las fuerzas americanas, que hasta entonces no se habían encontrado en apuros comparables debido a sus experiencias previas en otro tipo de enfrentamientos, en los cuales había quedado harto demostrada su superioridad táctica y tecnológica. Sin embargo, todo Vietnam se organizaba sobre la base de aldeas que históricamente habían podido mantenerse relativamente autónomas durante su subordinación a las potencias de China, Francia (con el interludio del dominio japonés durante la Segunda Guerra) y los Estados Unidos. A su vez, el hecho de estar constantemente subyugados a otros Estados más poderosos hizo que los vietnamitas desarrollaran un marcado sentimiento nacionalista que se veía expresado en los diferentes movimientos independentistas y sectas religiosas de diversa índole. Estas características no fueron contempladas por la administración de Johnson, que nunca se interesó por comprender la historia de Indochina, al embarcarse en un proyecto bélico que (no distinguiendo particularidades) homogeneizaba y simplificaba al enemigo. Debido a esta ignorancia los norteamericanos adjudicaban la cooperación del campesinado con la guerrilla al temor al castigo que el Viet Cong les podría impartir, y estaban convencidos que el FNL era un brazo armado o un agente directo de Hanoi en el sur. De esta forma se concibió a la formación del Frente meramente como una pantalla tras la cual los comunistas llevan adelante su programa de conquista.

Esta desinformación sobre la coyuntura política de la zona se traducía en las acciones militares terrestres llevadas a cabo en un suelo igualmente desconocido e inhóspito, donde los guerrilleros vietnamitas, haciéndose eco de la famosa frase de Mao, parecían moverse como peces en el agua. Frente a un conflicto cuyas características eran totalmente diferentes a las vivenciadas anteriormente por las autoridades de turno, la confusión reinaba entre las tropas por cuanto las fronteras eran difusas, y el calor, los insectos, la humedad y la vegetación jugaron un rol nada desdeñable. Los jóvenes e inexpertos soldados norteamericanos (el promedio de edad era de 19 años) eran lanzados al combate donde en cualquier momento se podía caer en aterradoras «emboscadas» de un enemigo difícil de distinguir. A la invisibilidad del contrincante se sumaban el desconcierto y el pavor a la muerte que se apoderaba de las mentes de muchachos que, proviniendo de las clases sociales más bajas, se vieron obligados a participar en una guerra que eximía a los sectores económicamente privilegiados (hasta 1969 el servicio militar era selectivo, y las prórrogas estudiantiles o la comprobación de problemas médicos con comprobantes falsificados eran los métodos comunes para escapar a la conscripción, no accesibles a la totalidad de la población). De esta forma cuando el llamado patriótico se volvía insuficiente (era usual escuchar que se defendían las costas de California al frenar en Asia al monstruo comunista), las promesas de ascenso social se presentaban como oportunas excusas para la necesidad voraz de más hombres en Vietnam.

Otra preocupación de Johnson era mantener el consenso nacional que apoyara sus incursiones militares de una contienda en la que para muchos críticos la participación norteamericana era carente de todo sentido. Para ello manipuló a su antojo los medios de comunicación sin escrúpulo alguno. Sin embargo, desde mediados de la década la filtración de información y fotografías no pudo detenerse en diarios y publicaciones clandestinas (conectadas con fuentes vietnamitas) que mostraban al enemigo ya no como animales irracionales carentes de cualquier valoración por la vida,

sino como seres humanos reales y (al despojarlos de su peligrosa invisibilidad) como víctimas frágiles y susceptibles de dar y recibir la muerte. Asimismo, el aumento de la adquisición de televisores por parte de la población norteamericana no sólo tuvo como consecuencia la crisis de la industria cinematográfica, sino que también provocó un quiebre en la opinión pública sobre el conflicto. La pantalla chica proporcionaba la vívida visualización de los «horrores de la guerra», que esta vez eran impartidos por los jóvenes estadounidenses. Desde 1965 en adelante comienzan a televisarse soldados arrasando aldeas y torturando a sus pobladores. Se hacen tristemente célebres los procedimientos como las operaciones zippo (llamadas así por los encendedores con los que hacían arder en llamas a las viviendas locales) y el método del bodycount, introducido por el General Westmoreland, que consistía en el «recuento diario de cadáveres en su táctica de búsqueda y destrucción (search and destroy)».[298] De hecho, en una guerra que rompía con todos los parámetros de una contienda conocidos por las autoridades militares y civiles norteamericanas, el cómputo cotidiano de enemigos muertos era el único barómetro para medir la victoria, siendo palpables los constantes retrocesos en un enfrentamiento agotador y sin resultados concretos y estables.

Sin embargo, por más control y mentiras que las autoridades ideaban para ocultar estos acontecimientos, los «crímenes de guerra» quedaban al desnudo frente a un público estupefacto. Y estos ya no pertenecían exclusivamente a excepciones como la famosa masacre de My Lai, sino que eran moneda corriente en todo tipo de incursión ordinaria. Como bien declaraba un combatiente estadounidense: «los tiempos libres eran tan demenciales como los que estabas en servicio. Nos metíamos en peleas, hacíamos explotar cosas... No hacíamos mucha distinción sobre quién era el enemigo... Todo lo que se supone que debías hacer era volverte loco».[299] La consecuencia principal de la permanente aparición de imágenes, y brutales relatos de primera mano (ya sea de los mismos soldados en batalla o veteranos) fue un viraje radical de la percepción nacional del conflicto. Ahora la guerra no sólo parecía ser absurda e interminable sino que la delgada línea de demarcación entre «buenos» y «malos» se diluía en un baño de sangre: buscar

victimarios era obsoleto, todos eran víctimas.

Este sentimiento de dolor y confusión encontró su expresión en el movimiento antibélico más importante y masivo de la historia de los Estados Unidos, el cual tiene sus comienzos en esta década pero no deja de desarrollarse hasta el final de la guerra (1975). Las manifestaciones pacifistas, si bien estaban influidas por las organizaciones antinucleares del decenio anterior, compartían las metodologías y tácticas organizativas características las movilizaciones sociales de los sesenta. Desde el primer momento se basaron en el movimiento por los derechos civiles, con el que mantendrían un contacto fluido en la lucha por la paz, siendo los negros una de las minorías étnicas carentes de recursos económicos que formaban parte de la carne de cañón. Ya a principios de 1966 el SNCC (Student Nonviolent Coordinating Committee) hizo un llamamiento a la retirada de Vietnam, y figuras como Muhammad Alí y líderes afroamericanos no pararon de allí en más de pronunciarse en contra de la guerra. En 1968, tiempo antes de su asesinato, Martin L. King ya evidenciaba la relación entre la pobreza y Vietnam: «Estamos gastando todo este dinero en muerte y destrucción y no el dinero suficiente en la vida y el desarrollo constructivo».[300]

A su vez los estudiantes de clase media y militantes de la llamada Nueva Izquierda constituyeron un importante frente antibélico ya sea dentro de los campus universitarios como en las calles. Junto a muchos jóvenes que también pertenecían al movimiento contracultural sesentista organizaron marchas multitudinarias en las grandes ciudades (como New York, San Francisco y Washington D.C.), y vestidos con atuendos militares de segunda mano parodiaban al desastre que se sucedía en tierras lejanas. Las razones para su oposición eran variadas: muchos eran pacifistas, otros se compadecieron de las víctimas y algunos más radicales glorificaban el estoicismo del FNL, pero la mayoría creía que «la guerra (junto con el papel de Estados Unidos como un agente policial global) violaba los ideales de democracia y libertad».[301]

Mientras la juventud protestaba en contra de la guerra y muchos criticaban la «política imperialista estadounidense» como el grupo de los Weathermen pertenecientes al SDS (Students for a Democratic Society), la situación entre las tropas en servicio tampoco era alentadora. Desde 1968 las deserciones aumentaban sin parar, el uso de drogas se incrementó y los incidentes raciales y trifulcas entre oficiales (en su mayoría blancos) y los soldados se acrecentaban a medida que el conflicto se profundizaba. Así la histórica amenaza de que los negros se armaran se vivía tanto dentro como fuera del país.

A medida que la contienda parecía no tener una solución clara y cercana, cada vez más sectores se unían al movimiento antibélico: grupos de obreros, estratos de clase alta y profesionales acomodados, parte de la Iglesia Católica, veteranos de guerra,que prestaban testimonio del horror y rechazaban sus condecoraciones como un gesto de repudio, eran acompañados por la quema de libretas y registros de nuevos enrolamientos que se llevaban a cabo en ciertas protestas.

Estas manifestaciones que se venían desarrollando desde mediados de la década llegan a su punto más álgido cuando a comienzos de 1968 la ofensiva de Tet causa un replanteo de la guerra casi en la totalidad de la población, y dentro de un gobierno que desde hacía tiempo se encontraba dividido entre los «halcones» y las «palomas» (facción que se incrementaba en número con el infructuoso paso del tiempo). El 30 de enero, aprovechando el desorden y la tregua vacacional de la fiesta de fin de año vietnamita, el FNL junto con tropas del norte de Vietnam desarrollaron una serie de acciones militares perfectamente coordinadas en todo el país: atacaron treinta capitales provinciales, ocuparon la antigua ciudad de Hué y en Saigón llegaron a tomar la embajada norteamericana por varias horas. La operación fue sorpresiva y repelida rápidamente, pero demostró que todos los esfuerzos estadounidenses no habían servido «para destruir el FNL, ni su moral, ni el apoyo popular, ni su

voluntad para luchar».[302]

Si bien en la ofensiva de Tet el enemigo fue aplastado, este consiguió una clara victoria político-psicológica sobre los norteamericanos que «marcó la irreversible derrota militar de las aventuras imperialistas de los Estados Unidos».[303] Dos meses más tarde Johnson declaraba por cadena nacional su voluntad de negociar un acuerdo con Hanoi y su renuncia a presentarse a una reelección presidencial. A estas alturas la guerra más impopular de la historia americana había calado hondo en el corazón de toda la nación y de sus dirigentes políticos, quienes finalmente parecían aceptar el inminente fracaso que con tanto empeño intentaron ocultar.

Es en medio de este clima de descontento general (inmerso a su vez dentro de una crisis económica que ya mostraba sus primeros síntomas) donde la llamada «contracultura» y diversas minorías sociales históricamente silenciadas cuestionaban los verdaderos valores tradicionales estadounidenses, el american way of life y la hegemonía mundial de Estados Unidos. Es justamente en medio de esta coyuntura, y como veremos a continuación no por mera casualidad, donde se inserta la producción y proyección de The Green Berets al servicio de necesidades gubernamentales que intentan dar respuesta a una profunda crisis político-social.

Del Far West al sudeste asiático

The Green Berets es desde comienzo a fin una propaganda política destinada fundamentalmente a la búsqueda de apoyo y justificación de la intervención bélica en el sudeste asiático. A su vez, a través del accionar de sus personajes, intenta subsanar una moralidad corrompida y retornar a los «verdaderos valores» americanos que se ya encontraban profundamente cuestionados al momento su estreno por varios sectores de la población. Con el propósito de lograr estos objetivos el texto fílmico se vale de una serie de elementos que acercan a la película en sus

significados y tratamientos temáticos más hacia el clásico western que a un género al que se le puede denominar «bélico».

Conviene aquí hacer un paréntesis para tratar brevemente algunas problemáticas que refieren al western y al tipo de tratamiento que a esta categoría se le otorgará para analizar la obra que aquí nos concierne.

En primer lugar, como destaca Romaguera i Raimó[304] en su capítulo «Peculiaridades genuinas», el concepto de género cinematográfico, como todo tipo clasificación, es inherentemente convencional, cambiante, basado en diferentes preceptos y utilizado básicamente para agrupar a diferentes filmes con el fin de conseguir una mejor y más organizada comprensión nuestros objetos de estudio. Por este tipo de características el mismo uso de esta noción lleva consigo muchas veces el aspecto de un modelo que puede, y de hecho sucede, que no sea completamente puro y se mixtifiquen las diferentes categorías asignadas según los diversos parámetros a los que responden (ya sean temáticos, estéticos, o pertenecientes otro tipo de elementos que los asocien entre sí: compañías cinematográficas específicas, actores y directores comunes, movimientos artísticos, etc.). Es por ello que en el presente ensayo he decidido afirmar que The Green Berets, dadas sus características y el lenguaje al que alude para la transmisión de su mensaje, responde básicamente a la «fórmula» del western norteamericano que a su vez se encuentra profundamente arraigado en universo simbólico del pueblo estadounidense, tanto como elemento de representación simbólica como componente activamente constitutivo de éste. En este último sentido hago eco de lo expuesto por Nigra en el presente volumen al teorizar sobre las implicancias ideológicas que el género en cuestión posee y sobre cómo éste influye psicológicamente sobre una audiencia a la que se trata de apelar desde la emotividad al echar mano a un código de realidad que no le represente contradicción alguna. A su vez, todo este alegato se relaciona íntimamente con el intento desesperado por parte de Wayne (quién no sólo protagonizó el film sino que también colaboró en su dirección) y las autoridades de turno por recuperar y

restituir el «relato bélico norteamericano» al que se refiere Engelhardt, el cual, si bien venía presentando resquebraduras desde 1945 (con la victoria conseguida gracias a una aplastante destrucción atómica), con la guerra de Vietnam termina por colapsar.

En segundo lugar, creo pertinente hacer una breve alusión sobre algunos de los elementos propios del género del western para luego abordar analíticamente a la película que se vale de ellos.

Básicamente este tipo de filmes consiste en los relatos sobre «la epopeya sobre el nacimiento de América y la conquista del mítico Oeste»[305] (a su vez esto se liga con la tesis turneriana del significado de la frontera como fundante del excepcionalismo norteamericano) mientras que a través de las conductas, sus diversos personajes y sus héroes se convierten no pocas veces en verdaderos repertorios de referencias éticas. Estos últimos usualmente suelen ser, tal como expone Rollins[306], hombres valientes y masculinos que encarnan los valores de la justicia y la libertad en medio de ambientes hostiles para la concreción de una civilización superadora del salvajismo que los rodea. El westerner modélico es un sujeto adámico, un individuo (tanto física como moralmente) de frontera en todo sentido, es el self-made man norteamericano por excelencia: «está más allá de ese Bien que él sostiene contra el Mal, o tal vez fuera de estas nociones; pertenece a una época sin legislación, a un mundo natural en el que sólo es auténticamente 'malo' aquel que ha sido corrompido por los falsos valores de la sociedad»[307] o está fuera de ella, siendo su principal exponente la figura del «el piel roja sediento de sangre». Este estereotipado enemigo por lo general acecha desde lo más profundo del ambiente hostil del que él mismo forma parte (el indio es un obstáculo para la conquista de la «tierra prometida» comparable a los grandes desiertos y terrenos montañosos desafiantes o los peligros que le son inherentes a estos espacios). Sus ataques traicioneros tienen como objetivo tomar desprevenidamente al grupo humano que se encierra en un círculo de carros, o a los pequeños poblados que intentan desarrollar pacíficamente sus actividades. Dispuestos a todo y siempre

amenazantes, son capaces de atacar de noche, en hordas despersonalizadas cuyos botines no pocas veces suelen ser mujeres víctimas de raptos o asesinatos de inocentes, y dejan palmarios saldos de sus atrocidades que van desde la destrucción material hasta la orfandad de niños pequeños e indefensos. Sin embargo, si estas embestidas furtivas llegan a tener éxito alguno, sólo significarán el trampolín para un contraataque por parte de los damnificados, que superará con creces el asalto iniciado por el salvajismo indígena, siendo esta venganza muchas veces apoyada por refuerzos que asisten valerosamente al llamamiento de los hostigados. A su vez, vale destacar que la pantalla no representa las bajas de uno y otro bando de la misma forma. Cuando uno de los «buenos» es asesinado, este acontecimiento adquiere una relevancia de tinte dramático que se plasma en la pantalla dedicándole unos minutos de celuloide, primeros planos, o se ensalza el momento con una música acorde a la situación, mientras que los salvajes caen a montones bajo el fuego justiciero que les propicia una muerte merecidamente anónima y masiva.

Todo lo anunciado previamente cobra sentido si nos hacemos la pregunta que guía las cuestiones tratadas y el análisis mismo de la película. ¿Cómo es posible, teniendo en cuenta al contexto de su rodaje y estreno, que una producción de estas características haya sido un éxito en la taquilla local? La respuesta quedará develada y será contemplada a continuación, al abordar analíticamente The Green Berets. Así la clave reside en que los componentes característicos del western son compartidos y explotados con claros objetivos propagandísticos, en un film donde se dispara un discurso claro y sin tapujos mientras se tergiversan u omiten sucesos o información sobre la guerra que para 1968 eran ya a todas luces conocidos y repudiados por el público norteamericano.

Desde un primer momento, ya por 1966, al escuchar la «propuesta artística» del protagonista de la película (y sus intenciones de apoyar la intervención en Vietnam) el gobierno se mostró deseoso de colaborar con aquél. Como relata Bielakowski al reflexionar acerca del proyecto, el presidente se demostró entusiasta desde los

inicios: «Si él, (Wayne) hiciera la película estaría diciendo las cosas que nosotros quisiéramos decir».[308] De esta forma, la mano de la administración Johnson y de las fuerzas militares que lo acompañaban se observan a lo largo de toda la película. Desde el préstamo de helicópteros, tanques, uniformes y armas reales utilizadas por las tropas norteamericanas, hasta las facilidades de locación (situadas en las afueras de Fort Benning, Georgia) otorgadas a la producción, se percibe la plena cooperación del gobierno en el rodaje del film. Fue así como uno de los republicanos más famosos e influyentes de la industria cinematográfica se puso gustosamente al servicio de los demócratas sedientos de la recomposición del consenso nacional y viceversa.

A su vez el guión se basó sobre el libro escrito por Robin Moore –publicado en 1965 con un éxito en ventas– quien gracias a sus buenas relaciones con altos funcionarios estatales, pudo ser admitido como civil en los procedimientos de adiestramiento de fuerzas especiales y pasar un tiempo en el campo de batalla vietnamita para recopilar material. Al mismo tiempo, el autor brindó su colaboración al Sargento Barry Sadler para composición de la «Balada de los Boinas Verdes», especie de himno patriótico que ensalza las virtudes de este cuerpo creado durante la administración Kennedy, y que constituye el soundtrack que abre y cierra la película (no es un dato menor que la canción se mantuvo en el primer puesto de ventas durante cinco semanas en 1966).

Sin embargo, a pesar de la activa participación de Washington, es ilustrativa la correlación de la actitud estereotipada e ignorante del gobierno hacia en conflicto, más allá del mensaje que pretende dejar la producción, con ciertos «detalles» descuidados que se ven a través de la pantalla: la vegetación vietnamita está representada por frondosos bosques de pinos, y los actores asiáticos que interpretan el enemigo, son japoneses.

Vale recalcar que antes de realizar un análisis más profundo del

mensaje y de la particular y determinada retórica de la cual se echa mano para su transmisión, debe tenerse en cuenta constantemente que la película fue estrenada a mediados de 1968, año en el que se produjo la definitiva derrota de Estados Unidos, por lo menos a nivel psicológico en su población interna, infligida por los episodios del Tet a principios de aquel año.

En resumidas cuentas, el guión versa sobre un grupo de boinas verdes que, comandados por el legendario Coronel Mike Kirby (Wayne), deberán proteger una base liderada por tropas norteamericanas y vietnamitas aliadas, y asistir a una aldea amenazada por el Viet Cong. En una segunda instancia de la historia, un pequeño grupo selecto encabezado por este mismo personaje lleva a cabo una misión secreta para atrapar al peligroso General Ti, quien tiene bajo su mando todas las fuerzas guerrilleras del sur de Vietnam.

Para el análisis del caso escogido creo pertinente tener como guía a los «invariantes ideológicos» propuestos por Nigra, quien los encuentra «elaborados más como una herramienta de construcción pedagógica de consenso e ideología para adentro, que como un aparato de difusión externo».[309]

Al abordar el mensaje transmitido por The Green Berets a través de estos elementos, se observa que ellos se entrelazan formando un imaginario más o menos coherente con el que la población norteamericana se identifica (o como mínimo decodifica su significado sin inconvenientes) pues se basan en postulados históricos conocidos por ella a través de una larga tradición cultural de carácter fundante.

Como se recalcó anteriormente, si bien The Green Berets por su temática y recursos fílmicos responde a un género que podría

roturarse de «acción» o «drama bélico», su estructura y el lenguaje de la película responden al western estadounidense, del cual John Wayne resulta ser un actor emblemático. Es pertinente en este sentido no desdeñar el peso del star system hollywoodense, que adquiere relevancia en el protagonista principal, pues si bien éste es presentado como el modelo del american fighting man[310] (una especie de noble caballero moderno que se sacrifica en lucha en pos del progreso, la libertad y los derechos individuales frente a adversarios totalitarios), sus actitudes y su forma de desplazarse ante las adversidades no dejan de ser las del clásico hombre de frontera que tantas veces había interpretado.

Fundamentalmente se produce un cambio de escenario que se desplaza desde las inhóspitas tierras occidentales de Estados Unidos hacia un Vietnam del siglo XX, y el conflicto entre aventurados inmigrantes y cowboys que enfrentan los infortunios de la naturaleza (incluida en ella a los indios) es reemplazado por el encuentro hostil entre las tropas norteamericanas y los vietnamitas. De hecho, la defensa del campamento asignado a los soldados de Estados Unidos tiene una disposición similar a la de un fortín con torres vigías en medio de un claro, en lugar de estar camuflada entre la maleza. A su vez, este enclave será defendido en la oscuridad de la noche con valentía por hombres (cuyos enemigos los multiplican en número), que luego de sufrir algunos reveses lograrán con la ayuda de refuerzos mantener el control sobre el territorio hasta el amanecer, momento en el cual el peligro parece haberse disipado por completo.

Esta elección retórica por parte de los realizadores, lejos de ser una casualidad, peca mucho menos de ser inocente, si se indaga sobre el peso ideológico del concepto de «conquista de la frontera» en la interpretación del pasado fundacional de la nación y sus características institucionales. Esta percepción se relaciona íntimamente con la influyente tesis presentada por Frederick Jackson Turner[311] a finales del siglo XIX. Básicamente el autor planteaba una mirada innovadora sobre la particularidad del desarrollo histórico estadounidense: lo despojaba definitivamente

de su herencia europea situando al nacimiento de la democracia como fruto singular del proceso de conquista de oeste (y de la consecuente amalgama de diversas culturas) del que también se desprende la reivindicación de los sectores que (alejados ahora de ser «la basura blanca» del este) se movilizaron estoicamente en búsqueda de un futuro mejor, y terminaron engendrando el nacionalismo y la igualdad de corte netamente norteamericano. Este desarrollo autóctono y fundante explica el llamado «excepcionalismo» del pasado de Estados Unidos, al diferenciarlo del devenir histórico del resto del mundo occidental, y se articula a la doctrina del Destino Manifiesto que profesa que este pueblo –respondiendo a una misión divina– será el elegido para la realización universal del ideal democrático y capitalista. Esta visión paradigmática es la que impregna en The Green Berets el espíritu de los hombres que van a luchar a Vietnam, y llevan el estandarte de estos «valores universales» deseados y deseables por el resto del mundo incivilizado. Los ejemplos abundan, sobre todo si se trata de justificar la incursión de la superpotencia en un pequeño y alejado país tercermundista. Me remitiré a unos pocos.

En cuanto al papel de la prensa, cuando un periodista –en principio escéptico acerca de la necesidad de la intervención norteamericana (pero que luego de ver los horrores de la guerra con sus propios ojos, horrores impartidos obviamente siempre por el Viet Cong, cambiará de posición)– pregunta la razón de esta injerencia, se le responde que allí se lleva la democracia y la constitución que los vietnamitas ignoran pero desean. A su vez, la decisión de que la película comience con una rueda de prensa en el centro de entrenamiento de las fuerzas especiales norteamericanas –donde se explican «pedagógicamente» los motivos por los que irán tras el «peligro rojo»– y de que el personaje del reportero cobre relevancia a lo largo de ella, no es un hecho azaroso. Representa una contestación directa de la administración Johnson a los «ataques» de un cuarto poder que en aquel momento demostraba con creces que era imposible tapar el sol con la palma de la mano.

Por otro lado, la doctrina del Destino Manifiesto queda por demás

expuesta cuando el Coronel Kirby reflexiona sobre la matanza que imparte y la culpa con la que debe cargar, explicando que él sólo cumple con «su deber» por la gracia de Dios, aunque esta misión le disguste.

Así el lenguaje de Wayne y del resto de los protagonistas está profundamente cargado de un patriotismo marcado: los soldados son voluntarios para ir al frente, demuestran valentía y honor constantemente, y tratan con respeto a los vietnamitas aliados. A su vez, los ataques llevados a cabo por los boinas verdes son siempre de carácter defensivo o preventivo. Y hasta parece haber tiempo para revelar las bondades y los beneficios del sistema a imponer en medio del campo de batalla. En correspondencia con el concepto de combatir la guerrilla también ganando «las mentes y los corazones», a los aldeanos desprotegidos se les provee de servicios primarios (salud, alimento, abrigo), mientras que en el momento de ofrecerles dinero el anciano jefe del grupo asiático responde que no sabe lo que es eso. La reacción del líder militar estadounidense al dirigirse a sus compatriotas es clara y reveladora: «¿Cómo contesto a eso?» El capitalismo para ellos es tan natural como respirar.

Obviamente, y en concordancia con lo anteriormente enunciado, cualquier contacto con el comunismo se reduce a un conflicto maniqueísta desproporcionado, visión compartida por el gobierno de turno, para el cual el único objetivo de la Unión Soviética es conquistar el mundo. De esta forma, la «teoría del dominó» (alejada de sus caracteres paranoicos) es presentada en el film como una amenaza real y concreta. En la conferencia brindada por las autoridades militares previamente mencionada se demuestra palmariamente esta percepción. Imposibilitados los exponentes de considerar como una alternativa a los sucesos que acaecen en el sudeste asiático como característicos de una guerra civil, no se cansan de exhibir una cantidad de armas capturadas al enemigo de diversa procedencia: checoslovacas, chinas, rusas.

A su vez, esta lucha entre el bien y el mal se traduce en la mirada estereotipada del «otro». La película está colmada de demostraciones de las buenas virtudes occidentales frente al salvajismo oriental, pues las cualidades oprobiosas no se reducen sólo al enemigo: el capitán vietnamita aliado castiga con inmediata muerte la conspiración dentro de su unidad, mientras que los norteamericanos deciden primero corroborar el delito antes de actuar, hasta punto tal que el corresponsal de prensa, enviado por su periódico a relatar «la verdad», propone un juicio político. Nuevamente el sentido innato de justicia del westerner queda expuesto a flor de piel en estas actitudes que se contraponen con el barbárico accionar del asiático.

Los integrantes del Viet Cong son inhumanos, despiadados y traicioneros. Asaltan por sorpresa, preferentemente de noche y son capaces de todo: tan abominables que asesinan a mujeres, niños, ancianos que se niegan a colaborar con ellos. Los muy desquiciados matan por el mero goce que les produce hacerlo, y en sus embestidas parece no haber el mínimo respeto o consideración por la vida propia o de sus víctimas. Prueba de ello es que con sus trampas y emboscadas maléficas hasta arrasan con todo lo que a un pequeño niño desamparado le quedaba en el mundo, pues sus padres habían sido asesinados bajo manos enemigas: a su mascota y al simpático Sargento Peterson (Jim Hutton), quien velaba por él en su desgraciada existencia. Nuevamente aquí se comprueban los elementos comunes al western clásico: el ataque furtivo y la figura del huérfano inocente que sufre las atrocidades de la contienda en carne propia. También en cuanto a las escenas bélicas y de acción que muestra la película se encuentran paralelismos al representar la muerte y sus diferencias inherentes en ambos bandos. Tanto la vida como su final valen más, y copan más minutos de emotividad, en el lado norteamericano que en el vietnamita.

Es en medio de este salvajismo sin sentido donde el periodista George Beckworth (David Janssen) se convierte en un defensor acérrimo del intervencionismo estadounidense, y decide él mismo con sus propias manos tomar las armas para «liberar y

democratizar» a un pueblo oprimido. Encara con un patriotismo renovado (casi revelado) los valores del buen norteamericano representado por John Wayne; este personaje experimentado, sabiendo en dónde se metía el corresponsal, ya le había advertido con anterioridad realmente de qué se trataba la guerra.

El cuadro discursivo profesado por The Green Berets se remata con un fuerte contenido emocional (acompañado por la música instrumental en momentos clave que lo exalta) y por un mensaje triunfalista justo cuando la opinión pública ponía en jaque la posibilidad de una victoria aplastante. Éste a su vez es expresado por los propios deseos del Capitán Nin (vietnamita aliado), quien expone que con seguridad retornará a su casa en Hanoi, siendo éste su mayor anhelo, pero no sin terminar antes con «los apestosos» integrantes del Viet Cong. El enorme odio de este aguerrido personaje lo conduce personalmente a llevar la cuenta del número de sus compatriotas que, corrompidos por el comunismo, habían muerto bajo sus manos.

En la película tampoco falta oportunidad para la mención a favor del militarismo y su pragmático accionar en detrimento de una diplomacia deficiente y de un Congreso que, para 1968, se encontraba cada vez más dividido en sus posiciones con respecto a la guerra. Cuando al héroe del film se le propone una «misión casi suicida» para capturar al peligroso cabecilla de los cuerpos guerrilleros enemigos, éste expone que él ya había podido capturar al Capitán Cai en el pasado pero que por «presiones políticas» y por «falta de evidencia» lo dejaron en libertad. El discurso de Kirby deja entrever un claro posicionamiento: cuando las cosas se ponen feas el Ejército es el que hace el trabajo duro y no los políticos. En la misma línea se sitúa la concepción del papel de la Marina en el conflicto, pues la base perteneciente a ella en Vietnam sólo sirve para provisiones que son robadas por la astucia de los soldados que responden a Wayne.

Más allá de todos estos elementos discursivos que justifican la intervención y el rol del gobierno y las fuerzas de Estados Unidos, en concordancia con los movimientos antibélicos anteriormente enunciados y las denuncias de ex combatientes y de la prensa que no respondía a fuentes oficiales, se omiten y silencian hechos por demás conocidos para mediados de 1968. La relación entre quienes detentan los puestos jerárquicos militares y los soldados rasos son armónicas, respetuosas y presentan una cordial camaradería. No hay mención alguna de trifulcas, abusos y conflictos raciales (de hecho hay un solo negro reclutado, y para mayor extrañeza éste es el más preparado académicamente: el médico del pelotón). Las tropas son valientes y disciplinadas: no hay drogas y sólo se permiten tomar alcohol en ocasiones muy especiales. Una de estas situaciones es antes de morir: éste fue el último deseo de un soldado agonizante cuya mayor preocupación no era el sufrimiento llegada esa instancia terminal, sino descifrar el lugar de las instalaciones militares en que colocarían su placa conmemorativa.

A su vez el entrenamiento de los reclutas en los cuarteles de Georgia parece más bien una especie de «colonia vacacional» donde todos asisten a pasar un buen rato y sentirse como en sus casas (una de las literas pertenecientes a un soldado está ataviada como el cuarto de un adolescente, hasta tiene propio pequeño barril dispensador de licor). Bromas y travesuras sin castigo alguno abundan. Los soldados a punto de salir al campo de batalla no son muchachos demasiado jóvenes, son maduros, todos blancos y muy bien preparados para la guerra pronto a ser encarada, tanto militar como culturalmente. Entre ellos hay verdaderos expertos que poseen conocimientos en ingeniería, diversos idiomas (incluso diferentes dialectos vietnamitas), etc. Nada más alejado de los numerosos testimonios de veteranos guerra que salían a la luz desde mediados de los sesenta. Vale aclarar que si bien es cierto que los combatientes que integraban este cuerpo especializado eran mucho mejor instruidos que la media de las tropas norteamericanas, en realidad constituía un grupo muy reducido en comparación con las últimas. De hecho, las dos creaciones de Kennedy cuyo principal fin era revitalizar la credibilidad del poderío norteamericano, posteriormente no jugaron un rol determinante en el conflicto:

«tanto los boinas verdes como el cuerpo de paz quedaron marginados una vez que su presencia había sido ampliamente publicitada».[312] Es así como en The Green Berets se echa mano de esta entidad, prácticamente en desuso, como un modelo a seguir, y muestra aspectos acerca de la vida de los reclutas que se contradicen profundamente con lo expuesto en la sección anterior, respondiendo a la voraz necesidad de recursos humanos para una guerra donde las levas mermaban considerable y progresivamente a medida que transcurría el tiempo y se acercaba el fin de la década.

De esta forma la película invita constantemente a jóvenes a unirse a una de las fuerzas compuestas por los «mejores hombres de América» para parafrasear la letra de la «Balada de los Boinas Verdes». En este sentido, la escena final –que estéticamente, por el atardecer que la enmarca, también se acerca al western– es más que ejemplificadora y resume el mensaje total de la película. Luego de la exitosa operación para capturar al malvado Capitán Cai, los soldados que participaron en ella vuelven a la base de Da Nang donde se reúnen con el resto de sus compañeros y los refugiados vietnamitas que protegían (ante el ataque enemigo lo primero que hacen las tropas norteamericanas es preocuparse que estos últimos estén a salvo, arriesgando su vida por ellos). Entre este grupo de afortunados aldeanos se encuentra Hamchunk, el pequeño huérfano que espera con ansias el retorno de su único amigo: el Sargento Peterson. El niño busca desesperado entre los helicópteros y es Wayne el encargado de comunicarle que Peterson murió en combate. Según el soldado que se encuentra parado a su lado, es la «única [tarea] que no le envidia». En un mar de lágrimas, el infante recibe la dura noticia y lo único que pregunta al experimentado Coronel es si su amigo fue valiente. Kirby contesta afirmativamente, lo incentiva a afrontar la adversa situación de igual manera y le coloca la boina verde del difunto Sargento en su cabeza. Mientras caminan hacia una emotiva puesta de sol, en forma paternal el astro del western tranquiliza al pequeño cuando éste interroga sobre su futuro: «Tu déjame a mi preocuparme por eso, Boina Verde. Por ti es por lo que es todo esto.» Elocuente parece ser poco.

A modo de conclusión

Dado lo expuesto anteriormente, vemos cómo el estudio de caso es un ejemplo, entre otros tantos, del servicio brindado por Holywood a los intereses del gobierno de turno. A través de la pantalla grande, y apelando a la emotividad del espectador, se construye y transmite un discurso político bien definido y sin demasiados tapujos que pretende recomponer, en una nación escindida, las que parecían ser bases idiosincrásicas firmemente establecidas desde los cimientos de su propia historia. De ahí la utilización de la fórmula del clásico western norteamericano que apela al sentimiento y compromiso del espectador para justificar una guerra (que se escuda detrás de la doctrina del Destino Manifiesto), de una sociedad superior llamada a la mesiánica tarea de civilizar el mundo. El mensaje de The Green Berets es claro y directo (muchas veces tan reiterativo que da la sensación de rozar el absurdo). Evidentemente, cuando explota una olla de presión que cocina un caldo de cultivo cuyos ingredientes son el descontento social, la crisis económica, y las pérdidas de hegemonía internacional y de consenso local, no quedan espacios para sutileza alguna. Finalmente reflexionaré sobre el impacto del western clásico en relación al caso escogido (como se expuso en el análisis previo, responde a su fórmula, si bien a este film suele etiquetárselo bajo el rotulo de «acción» o «drama bélico»).

Comencemos por la coyuntura que lo rodea. El hecho de que la película se haya estrenado luego de la ofensiva del Tet y que aún profesara un mensaje positivo y triunfalista sobre la intervención de Estados Unidos en Vietnam debería haber parecido una bofetada al público norteamericano, cansado de derramar sangre en un conflicto que para mediados de 1968 parecía a todas luces ajeno y obsoleto para gran parte de la población. De hecho, esta sensación generalizada se vio claramente reflejada en el voto depositado por «la mayoría silenciosa» para las elecciones presidenciales en aquel año a un Nixon que prometía tener un «plan secreto» para acabar con la guerra de una buena vez.

Asimismo este sentimiento colectivo se encuentra plasmado en las

diversas reseñas cinematográficas[313] publicadas a efectos de su lanzamiento, que tomaban a la proyección de un film de ese estilo como un burdo insulto desfasado e inadecuado hasta la ridiculez. Mientras que un crítico de Life aseguraba que como propaganda The Green Berets era «su peor enemigo», otro de Newsweek comenzaba su apreciación con palabras llenas de sorna y denostando su carácter de western cuando comentaba uno de los clímax de la producción al declarar que «los pieles amarillas están apunto de tomar el fuerte y la caballería aérea no se ve por ninguna parte».[314]

A su vez, la película es presenta un doble anacronismo. Como género, ya desde fines de los cincuentas el western clásico presentaba reajustes (algunos de sus productos demostraban una mirada más real y comprometida con la figura del indio), que anticipaban la crisis por la que atravesaría durante la década posterior. Por otro lado, la visión de la guerra en The Green Berets en aquellos momentos se encontraba tan vapuleada como el relato triunfalista norteamericano que lo sustentaba. Prueba de ello, y en concordancia a la proliferación de protestas en pos del final de la contienda, el estreno de la película varias veces estuvo acompañado de piquetes de activistas en las salas donde ésta se proyectaba.

Sin embargo, y muy a pesar del recalcitrante clima que se respiraba, el film logró posicionarse como un éxito de taquilla y recaudar más de once millones de dólares. Y es que, por más anacrónica que resultase The Green Berets, tanto la administración de Johnson como el propio protagonista acertaron en violar ciertas convenciones del género bélico para tocar los corazones de un público que desde su infancia se había criado bajo un bombardeo de imágenes (ya sea desde la pantalla grande o la chica a través de numerosas series televisivas) y juegos lúdicos que remitían a la mítica conquista del Oeste. De hecho, los niños que se entretenían con indumentaria o figuras de «sheriffs», «cowboys» y «pieles rojas», luego del lanzamiento de la película que nos concierne también podían acceder a la réplica en miniatura de un Coronel Kirby.

En concordancia a lo anteriormente enunciado, la impresión colectiva psíquica y anímica del western no se limitaba solamente a una audiencia en busca de un entretenimiento que le resultase emocionante y familiar. Las tropas norteamericanas eran atravesadas por estos sentimientos y estaban impregnadas por estas huellas ideológicas. Al relatar parte de sus entrevistas con veteranos, Karnow comenta que uno de ellos llamaba a la sensación de patriotismo exacerbado que experimentaba en el frente el «síndrome de John Wayne» mientras que otro confesaba que se imaginaba a sí mismo como un soldado cuyo modelo a seguir era el ideal que representaba la estrella cinematográfica en sus numerosos papeles: un valiente combatiente «que no temía a nada y que acabaría o quedándose con las medallas y la chica, o muriendo heroicamente».[315]

Puede decirse entonces que a través del análisis de una película tan taquillera como controvertida, queda entonces demostrado nuevamente el grado del impacto psicológico del uso simbólico de formas y convenciones que hacen a la identidad norteamericana y sus efectos en una de las etapas más criticas de la historia de Estados Unidos. Al mismo tiempo, nos sirve para reflexionar acerca del quiebre y colapso que se produce en el relato bélico americano y como punto de comparación para el estudio de otros filmes que al tratar el mismo tópico realizan un notorio viraje en su narrativa, respondiendo al aún hoy influyente «síndrome de Vietnam».

278 Bornstein Sánchez, Alberto. «El pasado a 24 imágenes por segundo: reflexiones sobre la utilidad del cine histórico», en Cuadernos de Historia Moderna, nº 12, Univer. Complutense, Madrid, 1991. Página 281.

279 Rosenstone, Robert, A. «La historia en imágenes /la historia en palabras: reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia a

la pantalla» en «Forum» de The American Historiclal Review, vol. 93, nº 5, diciembre1988.

280 Rosenstone, Robert. «El cine histórico», en El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia. Barcelona, Ariel, 1997, página 59.

281 Marc Ferro. «Pautas para una investigación» en Historia Contemporánea y Cine. Barcelona, Ariel, 1995.

282 Rosenstone, Robert. «El cine…», op cit, página 63.

283 Rollins, Peter. «Introducción» en Hollywood: el cine como fuente histórica. La cinematografía en el contexto social, político y cultural. Buenos Aires, Fraterna, 1987, página 13.

284 Boinas Verdes.

285 Tom Engelhardt. El fin de la Cultura de la Victoria. Estados Unidos en la Guerra Fría y el Desencanto de una Generación, Barcelona, Paidós, 1997.

286 Jakubowicz, Eduardo y Radetich, Laura. La historia argentina a través del cine. Las visiones del pasado (1933-2003), Buenos Aires, La crujía, 2006, página 19.

287 McCrisken, Trevor B. y Pepper, Andrew. «Introduction» en

American history and contemporary Hollywood film. New Jersey, Rutgers University Press, 2005, página 2.

288 Rollins, Peter. «Ideología y retórica fílmica» en Rollins, Meter. Hollywood: el cine como…, op cit, página 59.

289 Wolf, Eric. «Vietnam» en Guerras campesinas en el siglo XX. México, Siglo XXI, página 277.

290 Zinn, Howard. «La victoria imposible: Vietnam»; en La otra historia de los Estados Unidos. México. Siglo XXI, 1999, página 353.

291 Rourabaugh, W. J. «La Guerra Fría» en Kennedy y el sueño de los sesenta. Barcelona. Paidós, 2005, página 87.

292 Berg, Walter H. «Indochina en pleno cambio de las constelaciones de poder» en Benz, Wolfgang y Graml (comps.) en El siglo XX. III. Problemas mundiales entre los dos bloques de poder. México. Siglo XXI, 1990, página 203.

293 Jones, Maldwyn A. «Los años turbulentos, 1960-1980» en Historia de Estados Unidos 1607-1992. Madrid, Cátedra, 1996, página 510.

294 Appy, Christian G. «Vietnam: una guerra de clase», en Fabio Nigra y Pablo Pozzi, comps. Huellas imperiales. Estados Unidos de America de la crisis de acumulación a la globalización capitalista 1929-2000. Buenos Aires, Imago Mundi, 2003, página 407.

295 Adams, W. Paul. «La década de 1960» en Los Estados Unidos de América. México, Siglo XXI, 1982, página 847.

296 Karnow, Stanley. «Escalation» en Vietnam, a history. New York, Penguin Books, 1983, página 452.

297 Sobre las formas de caracterización lingüística que adquiere la guerra y sobre los sinónimos que aluden a la imposibilidad de ganar un conflicto absurdo ver Tom Engelhardt. «En el osario del lenguaje» en En fin…, op cit., página 248.

298 Berg, Walter H. «Indochina en pleno cambio de las constelaciones de poder» en Benz, Wolfgang y Graml comps. en El siglo XX. III…, op cit, página 206.

299 Rapaport, Herman. «Vietnam: The thousand plateaus» en Stephenson, Aronowitz y otros The 60´s without apology. University of Minnesota Press, 1984, página 140.

300 Zinn, Howard. «¿O explota?»; en La otra historia…, op cit, página 344.

301 Gutman, G. H. «The rights-conscious 1960´s» en Who built America. Working people & the nations economy, politics, culture & society. Vol II. New York. Pantheon Books, 1992. Pág 574.

302 Zinn, Howard. «La victoria imposible: Vietnam»; en La otra historia…, op cit, página 358.

303 Hardt, Michael y Negri, Antonio.»El poder en red: La soberanía de los Estados Unidos y el nuevo imperio» en Imperio. Paidós, 2002, página 162.

304 Romaguera i Raimó, Joaquim. El lenguaje cinematográfico. Gramática, géneros, estilos y materiales. Madrid, de la Torre, 1999.

305 Ídem. Pág. 53

306 Rollins, Peter. (ed.) The Columbia companion to American history on film: How the movies have portrayed the American past. New York, Columbia University Press, 2003.

307 Astre, Georges-Albert y Hoarau, Albert-Patrick, «Los 'heroes' del 'western': tipos, estereotipos y modelos» en El universo del Western, Fundamentos, Madrid, 1997, página 100.

308 Bielakowski, Alexander M., «Green Berets and 'Born Killers': Myth-Making and the Vietnam War in American Film», University of Findlay, Ohio. Ver en http://www.lsus.edu/la/journals/ideology/contents/bielakowski.htm.

309 Nigra, Fabio. «Sobre la historia norteamericana versión Hollywood. Algunas hipótesis de trabajo»; en Siembra, Revista de Arte y Humanidades de la Universidad Autónoma de Chapingo, Año

3, nro. 7, mayo-agosto de 2007, página 23.

310 Doyle, Robert C., «The American fighting Man» en Rollins, Peter. (ed.) The Columbia companion to American history on film: How the movies have portrayed the American past. New York, Columbia University Press, 2003, páginas 567-571.

311 Para mayor información sobre los principales conceptos de Turner y su discusión historiográfica ver Angela Moyano. «La frontera: interpretaciones acerca de la tesis de Turner» en Víctor Arriaga comp. Estados Unidos visto por sus historiadores, Tomo 2, México, Instituto Mora/UAM, 1991.

312 Engelhardt, Tom. «Entrando en la zona crepuscular» en El fin…, op cit., página 209.

313 Ver críticas del Chicago Sun-Times y del New York Times contemporáneas al estreno del film en: http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=%2F19680626%2FREVIEWS%2F8062603012F1023&AID1=%2F19680626%2FREVIEWS%2F806260301%2F1023&AID2= y en http://movies.nytimes.com/movie/review?res=990ce1d8163ae134bc4851dfb0668383679ede.

314 Engelhardt, Tom. «Emboscada camicace en el desfiladero (II): el enemigo invisible triunfa» en En fin…, op cit., página 293.

315 Karnow, Stanley. «Escalation» en Vietnam…, op cit, página 480.

8. Juegos de poder, Juegos de guerra

Valeria Lourdes Carbone

1. ¿Cine e Historia o Cine vs. Historia?

Un mundo que se mueve a una velocidad de 24 imágenes por segundo no nos da tiempo o espacio para reflexionar, verificar, o debatir [...]Un film puede proporcionarnos una vívida imagen del pasado, pero sus imprecisiones y simplificaciones son, para cualquier académico, prácticamente imposibles de «corregir». Robert A. Rosenstone [316]

La Historia ha sido definida por el historiador francés Marc Bloch como «la ciencia de los hombres en el tiempo».[317] Siguiendo dicha definición, la Historia como ciencia se constituye en parte central del acervo cultural de una nación. Es la forma en la que nos explicamos, nos creamos, nos damos una identidad a través de los sucesos del tiempo pasado. La forma tradicional de hacer historia ha estado relacionada con la investigación y análisis sistemático de fuentes primarias y secundarias: documentos de Estado, obras literarias, tratados, periódicos, panfletos, publicidades, y todo tipo de fuentes orales y escritas elaboradas por diversos autores. Sin embargo, y de la mano de los avances tecnológicos, otros recursos entran en escena a la hora de «hacer historia». El cine, la televisión, la radio, el acceso a los recursos audiovisuales a través de Internet comienzan a colarse en el cúmulo de herramientas al que los historiadores debemos recurrir a la hora de producir lo que nuestra profesión nos demanda.

La posibilidad de estudiar historia a través del cine fue planteada por el historiador francés Marc Ferro –quien hace referencia a la posibilidad de utilizarlo no sólo como fuente de investigación histórica sino como medio didáctico para la enseñanza de la Historia[318] – y reconfigurada por Robert Rosenstone, quien afirma que la historia puede ser contada a través del cine.[319]

Partiendo de la premisa de que el cine es un producto del acervo histórico y cultural de una determinada sociedad, una película puede ser considerada histórica si tiene la capacidad de mostrarnos determinados aspectos del tiempo y lugar en que fue realizada, convirtiéndose así en una fuente de estudio de determinados hechos del siglo XX.

Pero, ¿a qué responde el interés del cine por llevar a la gran pantalla determinados sucesos históricos? Apelar al pasado para realizar una película generalmente no responde al interés por la historia misma. Esa historia representada en los films suele estar sujeta a tergiversaciones y manipulaciones impuestas por el mismo medio cinematográfico que responden a diferentes intereses económicos, políticos e ideológicos.[320] De esta manera, según la forma en que elija representar el pasado, el cine impone una simplificación de los asuntos abordados que no permiten la profundización de temas complejos.

Estas consideraciones adquieren una relevancia significativa cuando debemos referirnos a la influencia del cine a la hora de reinventar el pasado y crear consenso ideológico en torno a determinados sucesos de la historia. Retomando los postulados de Pierre Sorlin, destacamos esta relevancia ante la evidencia de que la idea del pasado que gran parte del público tiene «es la visión transmitida por el cine cuando aborda en sus relatos un período de la historia de un país, un acontecimiento bien documentado o la vida de un personaje real».[321]

El medio cinematográfico es un arte pero sobre todo es una industria que busca no sólo obtener beneficios económicos, sino actuar como fuente creadora de consenso y formadora de opinión. En tanto tal, conlleva una importante carga ideológica e influye enormemente en el cocimiento del pasado. Algunos dirían que no sólo lo recrea sino que lo reconstruye cuando acerca al espectador a un hecho o personaje histórico. Otros podrían afirmar que en tanto medio masivo de comunicación puede 'inventar' un hecho con la capacidad de transformarlo en 'historia real'. En suma, nos inclinamos a creer que se utiliza al cine con una lógica utilitaria de poder discursivo. ¿Qué queremos decir con ello? Pues que el cine se constituye en un poderoso e influyente mecanismo de (re)producción cultural e ideológica en el que se invierten insólitas cantidades de dinero, con el que los académicos luchan constantemente por el monopolio del discurso hegemónico. La batalla es ver quien tiene la última palabra en la construcción de un discurso válido y verídico sobre los hechos del pasado que el cine decide reproducir.

2. Hollywood y el relato del conflicto armado entre Afganistán y la URSS (1979-1989)

«Afganistán fue una guerra secreta que la CIA luchó y ganó sin debates en el Congreso o protestas en las calles. No sólo fue la mayor operación que la CIA perpetró, sino que fue la mayor guerra secreta que la historia presenció.» George Crile [322]

En diciembre de 1979 la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) invadió territorio afgano en defensa del gobierno encabezado por el Partido Democrático del Pueblo de Afganistán (PDPA). El PDPA se encontraba luchando contra un movimiento opositor encabezado por diversos grupos y etnias islámicas conocidas como muyahidines. El mismo Partido estaba compuesto por facciones en fuerte competencia (divididas, en parte, según líneas étnicas) por lo que se desencadenó al interior del Gobierno

un período de irreconciliables luchas intestinas entre dos grupos de poder.[323]

El gobierno afgano luchó contra los grupos opositores pero ante la imposibilidad de controlarlos, dirigió –luego de infructuosos pedidos de ayuda a la ONU y a la comunidad del Pacto de Varsovia– una petición al Kremlin para el envío de tropas militares de apoyo. Entre algunas de las medidas tomadas por el Gobierno afgano que desataron el conflicto con los sectores radicales se encontraban la promulgación de una ley en favor del voto femenino y la nacionalización de algunos sectores estratégicos de la economía. En este contexto, la intervención soviética se produjo con el objeto de estabilizar una situación que se estaba saliendo rápidamente de control.[324]

El gobierno norteamericano de turno, encabezada por el demócrata Jimmy Carter (1977-1981), tuvo en general un enfoque «no intervencionista» en relación a los conflictos en el extranjero, tales como la guerra civil en Nicaragua, la revolución iraní y la posterior crisis de los rehenes, las sublevaciones en Zaire y el conflicto entre este último y Etiopía. Muchos autores aducen su política «aislacionista» a la pervivencia del «Síndrome Vietnam»[325] en una sociedad azotada por la crisis.[326] Sin embargo, como respuesta a la intervención soviética en Afganistán, y en medio de la segunda crisis del petróleo, Carter anunció que los Estados Unidos se hallaban completamente preparados para hacer uso de la fuerza militar en defensa del petróleo del Golfo Pérsico y que, para prestar credibilidad a la nueva posición del gobierno, pediría autorización al Congreso para el registro de una nueva conscripción.[327]

Carter decidió adoptar algunas medidas simbólicas como cancelar la participación de Estados Unidos en las Olimpíadas de Moscú e impuso un embargo cerealero contra la URSS. Paso seguido aprobó un programa de Covert Operations (acciones encubiertas) que recibió el nombre de Afghani Findings (1979) en el que se

autorizaba la provisión de ayuda a los rebeldes mujahidin con el objetivo de –en palabras del Consejero Nacional de Seguridad Zbigniew Brzezinski– «darle a la Unión Soviética su propio Vietnam».[328]

En las últimas décadas, contados films han abordado el tema de la guerra afgano-soviética. Pero su abordaje ha sido encarado de una manera liviana y sin plantear un verdadero y profundo cuestionamiento a la «historia oficial» del enfrentamiento, y sobre todo al rol desempeñado por los Estados Unidos en el mismo. La importancia radica en que, considerando que el 85% de las películas proyectadas en el mundo es producto de Hollywood,[329] la versión que la Meca del Cine adopte sobre determinados sucesos históricos será la versión que logre imponerse –o al menos tendrá enorme preeminencia– entre el gran público no sólo a nivel doméstico, sino a nivel global.

Uno de los primeros acercamientos hollywoodenses al conflicto fue la comedia de 1985 «Spies like us». La película dirigida por John Landis cuenta la historia de dos espías novatos y con muy poco entrenamiento militar (interpretados por Chevy Chase y Dan Aykroyd) que enviados en misión secreta a Pakistán y luego a Afganistán, son utilizados como señuelo para distraer a las tropas soviéticas de la infiltración de un grupo de agentes cuyo objetivo es localizar un misil balístico intercontinental. El film no aborda realmente el conflicto más que como escenario de fondo para que los protagonistas se enfrenten y luchen contra sus enemigos, a quienes posteriormente vencerán en un juego de preguntas y respuestas símil Jeopardy, en el que la URSS perderá Europa Oriental al fallar la respuesta a la irrelevante pregunta «¿qué canción de Little Richard se convirtió en título del film de Jane Mansfield?».

En 1988, se estrena la primera película que realmente abordó el conflicto afgano-soviético desde una perspectiva más insidiosa pero

no por eso más certera: «The Beast of War» (del director Kevin Reynolds). Sus protagonistas, la tripulación de un tanque soviético T-62, luchan por escapar de una región hostil durante la invasión a Afganistán en 1981. En ella, George Dzundza personifica a un cruel comandante del Ejército Rojo que, conjuntamente con los integrantes de su unidad, se pierde en territorio afgano. Luego de un enfrentamiento con los rebeldes, el comandante soviético abandona a uno de sus hombres (Jason Patric), quien decide unirse a la causa afgana en un acto que sólo puede interpretarse como venganza o represalia, dado su posterior retorno a las filas del ejército rojo. Producto bélico de la era Reagan, el mensaje resulta terriblemente simple: los afganos son los «buenos» y los soviéticos «los malos» en un conflicto con escasas explicaciones o matices de fondo.[330]

Sin embargo, ninguna versión de la historia del conflicto se convirtió en tan emblemática como la protagonizada en 1988 por Sylvester Stallone: Rambo III. El viaje de John Rambo a Afganistán para liberar al Coronel Trautman, capturado por los soviéticos cuando iba a hacer una entrega de armamento a los rebeldes afganos, es la trama principal de la película dirigida por Peter MacDonald. A lo largo de la trilogía de Rambo, pero sobre todo en la tercera parte de la saga, se observa una importante carga ideológica que vincula las tres películas, en tanto fórmula de creación de consenso con la doctrina de política exterior de los neoconservadores, más concretamente, con la ideología política y bélica de Ronald Reagan.[331]

En el film, Rambo no sólo se infiltra con las tropas rebeldes y se apresta para entrar a Afganistán, sino que brinda su apoyo y termina combatiendo codo a codo con los ‘combatientes de la libertad’ afganos. Según Fabio Nigra «Rambo, de alguna manera, representa el pensamiento del presidente Reagan respecto a la conducta norteamericana en el frente externo, pero también la conducta que debían haber tomado los norteamericanos para con el deber de su país [...] Rambo III busca lograr una resignificación de la percepción sobre las operaciones militares en el exterior,

convirtiendo a los soviéticos en Afganistán en los malos de la historia, mientras que los Estados Unidos son aquellos que con sentimientos nobles buscan la liberación del yugo ruso al pueblo afgano».[332]

Tomando la caracterización de Tom Engelhardt, esta construcción del enemigo responde a una «reconstitución del relato bélico» que se produce durante la presidencia de Ronald Reagan (1981-1989). Reagan había definido a la URSS como un 'Imperio del Mal',[333] al mismo tiempo que el ejército lanzaba una campaña de reclutamiento en televisión desplegando armas espaciales y ensalzando 'la delicia de estar allí' para dar su justo merecido al re-significado enemigo. En este marco, Rambo representa la imagen que la Administración Reagan quiere dar: la de «luchadores por la libertad peleando en inferioridad numérica para detener el empuje del malvado Imperio».[334] Ya fuese Rambo o los rebeldes afganos, cualquiera de ellos (o ambos) cual personificación del espíritu norteamericano, podía ajustarse perfectamente a la imagen reaganiana de 'víctima, rebelde y salvador'.

3. El relato bélico siglo XXI: La Guerra personal de Charlie Wilson

«Periodista: Muchas veces, un film se convierte en la 'última palabra' sobre un tema. Se dice que la idea que tienen muchos estudiantes sobre el asesinato de JFK debemos agradecérsela a Oliver Stone. ¿Le importaría que cuando le gente piense en Charlie Wilson, piense en la película «Charlie Wilson's War»? ¿O desearía que tengan el buen tino de leer el libro sobre su vida y labor como Congresista? Wilson: No soy purista ni riguroso. Me quedo con la película.»[335]

Podríamos decir que recurrir a una obra literaria de mayor o menor

éxito es algo frecuente en el cine. Y el caso de Charlie Wilson's War (Juegos de Poder según su traducción al español) no es la excepción. El film basa su guión en la obra biográfica de George Crile, catalogada como best seller por el New York Times, el Washington Post y Los Angeles Times. Charlie Wilson's War: The Extraordinary Story of the largest cover operation in History (2003) nació luego de que el periodista de la CBS George Crile produjera un episodio del programa «60 Minutos» sobre la guerra secreta que la CIA había luchado en Afganistán y el rol que en ella había jugado el Congresista Charles Wilson:

«En enero de 1989, cuando el Ejército Rojo se alistaba para retirarse de Afganistán, Charlie Wilson me invitó a participar de un viaje de exploración a Medio Oriente. Unos meses antes había producido un episodio para el programa «60 Minutos» sobre el papel desempeñado por Wilson en la Guerra de Afganistán pero no tenía intención de profundizar en el tema. Sin embargo, rápidamente acepté su invitación. La travesía comenzó en Kuwait; luego nos dirigimos al Irak de Saddam Hussein y finalmente el gran tour de Arabia Saudita, con el que completamos el recorrido por los tres países que luego protagonizarían la Guerra del Golfo. Para mí, este viaje fue sólo el comienzo de una odisea que duró más de una década».[336]

A través de un film «basado en hechos reales» (o casi), Hollywood intenta evocar un mundo diferente y aparentemente alejado del presente para, de alguna manera, reescribir ciertos aspectos de la historia de un enfrentamiento bélico que supo poner fin al conflicto que signó la política internacional del siglo XX: la Guerra Fría. La película fue un éxito de taquilla: estrenada en diciembre de 2007 recaudó en la primera semana U$S 9,6 millones, posicionándose 4º en el ranking de los films más vistos. Para el mes de marzo de 2008 había recaudado un total de US$ 113,5 millones.

Según J. E. Monteverde, el cine puede convertirse «en un válido

método de definición del nivel de cultura histórica de la sociedad, o al menos de un sector clave de ella»[337] . Siguiendo esta premisa, Charlie Wilson's War es un film que revela mucho sobre el período en que fue rodada y los grupos de poder que la hicieron posible, en un contexto de fuerte polémica sobre la participación estadounidense en la Guerra de Irak y el conflicto en Afganistán. Lo que se nos presenta es la reelaboración de la historia desde el presente con fines político-discursivos específicos que pretenden cuestionar las decisiones llevadas a cabo por un gobierno cuya política exterior es enormemente cuestionada,[338] con un presidente cuyo nivel de impopularidad alcanza el 73% [339] y que ya no puede buscar una futura reelección.

Según el prestigioso periódico The Guardian, hacia enero de 2007 Al Qaeda, públicamente operando desde territorio afgano, había demostrado «su capacidad de supervivencia» en la 'Guerra contra el Terrorismo' del Presidente George Bush «y sus principales líderes [mostraban] aún la capacidad de ordenar la ejecución de devastadores atentados».[340] La misma publicación declaraba que aún en diciembre de ese año no podía anunciarse una victoria cercana o futura en ese país, y postulaba la necesidad de «concentrarse en Afganistán y no permitir que desaparezca de la conciencia colectiva. De 1989 a 2001 Afganistán fue un país ignorado. De 2003 a 2006 fue terriblemente descuidado, y las consecuencias en pérdidas humanas pueden contabilizarse por millones».[341]

Charlie Wilson's War se desarrolla en la década de 1980. En ella, el congresista texano Charles Wilson aparece como el héroe inesperado de la Guerra Afgano-Soviética. Utilizando su peso político, exigiendo la retribución de favores pasados, incentivado por una dama de influyente posición de la elite conservadora de Texas «preocupada por los intereses de su país y el avance del comunismo» (Joanne Herring, interpretada por Julia Roberts), y con la asesoría de un experimentado pero infrautilizado agente de la CIA (Gust Avrakatos, personificado por Phillip Seymour Hoffman), Charlie Wilson (Tom Hanks) inicia una cruzada al interior del Capitolio para financiar la lucha de los rebeldes

afganos contra la URSS.

Pero en definitiva, ¿Quién fue Charlie Wilson? Caracterizado como un político soltero, simpático, de vida licenciosa y moral disoluta, el personaje en cuestión es un avezado congresista con una extensa e influyente carrera política (fue reelecto 11 veces al Congreso como representante del 2º Distrito del Estado de Texas). La película comienza con un acto de reconocimiento a su persona: una ceremonia secreta en la que Wilson se convierte en el primer civil en recibir de parte de la CIA el Honored Colleague Award. En esta primera escena se nos explica –a modo de introducción–la razón de la misma: «La derrota y disolución del Imperio Soviético que culmina con la caída del muro de Berlín, es uno de los grandes eventos de la historia mundial. Charlie Wilson, con determinación, diseñó un arma que debilitó al imperio comunista».

A continuación la película «regresa en el tiempo» para mostrarnos el significado de dichas palabras. El espectador es introducido a un nuevo capítulo de la historia que nos muestra como los Estados Unidos intervinieron en la Guerra Afgano-Soviética «detrás de bastidores». En el film, una película 'de guerra' cuyo escenario principal no es el frente de batalla sino los pasillos del Capitolio, la acción se inicia en abril de 1980, cuando el presidente Jimmy Carter denuncia la invasión por considerarla una «violación flagrante del derecho internacional y grave amenaza para la paz».

A pesar de las medidas oficiales y extra-oficiales adoptadas por el Gobierno Demócrata (expuestas previamente en el presente artículo), la percepción generalizada en el período era que el presidente en ejercicio no sabía enfrentar con decisión situaciones que anteriores administraciones hubieran definitivamente tratado con mayor dureza.[342] Michael T. Klare aduce que con frecuencia se reprochó a Carter su timidez y vacilación respecto a las crisis extranjeras.[343] Esta percepción es evidenciada en el film cuando se hace referencia a cómo «se ha permitido que entren en Afganistán

130.000 soldados soviéticos y el gobierno parece tan sólo dejarles». Quien pone en palabras dicha apreciación –digno representante de ciertos sectores de la derecha religiosa de los Estados Unidos– es la cónsul honoraria de Pakistán en Washington: Joanne Herring. El personaje interpretado por Julia Roberts manifestará su disgusto ante el hecho de que el gobierno «no está interviniendo en Afganistán como ha hecho en otros lugares del mundo, como por ejemplo Nicaragua». En una escena de la película en la que Joanne y Wilson comparten un momento de intimidad ella dirá, en relación a la inacción del Gobierno:

«Si Afganistán fuese una guerra real se hablaría de la amenaza comunista como se hizo en El Salvador; habría un Comité Bipartidario para Afganistán presidido por Henry Kissinger como hubo para Centroamérica. Si la guerra fuese real, el Congreso autorizaría U$S 24 millones para operar como en Nicaragua. Si la guerra fuese real…»

Y Charlie Wilson, a pedido de Joanne, hará algo al respecto.[344] Si bien Carter y el Congreso ya habían autorizado acciones de la CIA en Afganistán, según el film, sería la perseverancia y compromiso de Wilson lo que cambiaria verdaderamente la historia. Haciendo gala de su posición en el Ethics Committee y el House of Appropriations Committe on Defense (compuesto por tan sólo 12 miembros responsables de aprobar las partidas presupuestarias para las operaciones encubiertas de la CIA en el mundo[345]), Wilson logró que los fondos destinados a las acciones de la CIA en la región pasaran de U$S 5 millones a U$S 1000 millones poco antes de que los soviéticos firmaran los acuerdos de Ginebra el 14 de abril de 1989. Podríamos decir que éste es un aspecto harto conocido de la política exterior norteamericana: la existencia de presupuestos secretos destinados al financiamiento de operaciones clandestinas y la participación en guerras «de baja intensidad» que –bajo la forma de «intervenciones»– todos conocen pero ningún funcionario se atreve oficialmente a declarar, y que en pocas ocasiones se había transparentado al norteamericano medio a través de la pequeña o gran pantalla.

Cuando Reagan asumió la presidencia propuso rebajar los impuestos que pagaban los más ricos en U$S 190 mil millones y recortar U$S 140 mil millones de los fondos destinados a programas sociales para redirigirlos hacia el sector Defensa, y financiar lo que se conoció como la «Segunda Guerra Fría» o «Guerra de las Galaxias». El aumento del gasto en Defensa, la creciente presencia política y militar de Estados Unidos en diversos frentes, las guerras de baja intensidad en los países del 'patio trasero' que corrieran riesgo de caer en las garras del comunismo, significaron por un lado que el conflicto este-oeste volvía a intensificarse; pero también –según algunas interpretaciones– por la necesidad creciente del gasto militar para no caer en una depresión de incalculables límites.[346]

En el film Charlie Wilson utiliza su puesto en el Subcomité de Defensa para canalizar hacia Afganistán parte importante de ese gasto. El film nos va mostrando los diferentes pasos que va dando el Congresista, primero para aumentar los fondos destinados a los rebeldes mujahidin, y posteriormente para proporcionar el armamento adecuado con el que hacer frente a la tecnología soviética. La película, al igual que el libro, presentan la iniciativa de Wilson como «una acción impulsiva, un gesto personal para apoyar un programa dolorosamente inadecuado».[347] Esa 'impulsividad' se revela en escenas tales como la que muestran al protagonista doblando motu proprio el presupuesto existente (de U$S 5 a 10 millones) para las acciones en Afganistán luego de que un reporte televisivo transmitido por el periodista Dan Ratter captara su atención;[348] o cuando Wilson presencia el espectáculo de los campos de refugiados en la frontera afgano-pakistaní, rodeado de centenares de ancianos, mujeres y niños heridos que lo deciden a abrir los canales para proveer de armas a los rebeldes.

Sin embargo aquí nos cruzamos con una de las tantas inconsistencias históricas que el film presenta. Desde la gran pantalla se nos muestra como Charlie Wilson –en una verdadera cruzada personal– pone en funcionamiento la maquinaria del

financiamiento y promueve la intervención norteamericana en apoyo a la facción de rebeldes afganos liderados por Ahmad Sha Massoud, comandante de la etnia 'tajik' de la «Alianza del Norte».

Es difícil encontrar una superproducción de Hollywood que contradiga la versión consensual de un determinado acontecimiento del pasado nacional, y Charlie Wilson's War (con un presupuesto de U$S 75 millones)[349] no es precisamente la excepción. El film refleja la versión oficial a la que el gobierno norteamericano se atiene con respecto al papel desempeñado por Estados Unidos, las facciones a las que proveyó ayuda y las indeseables consecuencias de esa intervención, para muchos evidenciadas en los sucesos del 11 de septiembre de 2001. Organismos federales tales como el Bureau of International Information Program (dependiente del Departamento de Estado) han negado categóricamente el apoyo otorgado por los Estados Unidos a grupos y facciones fundamentalistas en las que se habían fragmentado los grupos rebeldes afganos ajenos a Massoud. En un extenso documento titulado «The United States did not create Osama Bin Laden» (2005) el Bureau de Información proporciona una plétora de afirmaciones de las que concluye:

«La ayuda encubierta que Estados Unidos proveyó fue destinada a los afganos, no a los afganos de origen árabe. Los afganos de origen árabe hallaron el financiamiento para su accionar en fuentes árabes, no en Estados Unidos. Los Estados Unidos no tuvieron nunca relación de ningún tipo con Osama Bin Laden. La invasión soviética de Afganistán, el apoyo de los países árabes a los afganos de origen árabe, y las decisiones personales de Bin Laden 'crearon' a Osama Bin Laden y a la organización Al Qaeda, no los Estados Unidos».[350]

Sin embargo, según el agente de la CIA Milt Bearden (jefe desde 1986 de la «estación afgana» en Pakistán organizada por Wilson y Avrakatos, y asesor técnico durante el rodaje de la película), de los U$S 3,5 billones que se destinaron a la resistencia afgana, Massoud sólo habría recibido menos del 1%. El dinero se repartió entre las

facciones oficialmente reconocidas que operaban desde Pakistán (7 en total). Mientras que Massoud sólo habría recibido una ínfima proporción, un 40% fue destinado al líder fundamentalista anti-norteamericano Gulbaddin Hekmaytar.[351]

El financiamiento norteamericano fue canalizado a través del Inter-Service Intelligence Directorate de Pakistán, que –temeroso del poder e influencia de Massoud para aunar a las distintas facciones– decidió redirigir la mayor parte de la ayuda a otros grupos étnicos, liderados por Gulbaddin Hekmaytar (líder del grupo mujahidin Hezb-e-Islami) o Jalaluddin Haqqani (líder de la provincia de Paktia), ninguno mencionado en el film y actualmente integrantes de la lista de los terroristas más buscados por el FBI.[352]

A este respecto, en su artículo «Charlie Wilson's Whoppers», Arthur Kent –periodista que cubrió durante la década del '80 la guerra afgano-soviética y cuyas tomas documentales realizadas para la televisión canadiense son las que aparecen en el film– menciona que no hay prueba más fehaciente de la falsa representación que se hace del líder afgano como principal receptor de la ayuda norteamericana que el testimonio que el propio Massoud le dio en 1986, registrado en una breve filmación que actualmente se encuentra en los archivos de la BBC:

«En 1986 recorrí la región de Hindu Kush para dirigirme al refugio de Massoud, en el norte de Afganistán. Cámara en mano, le pregunté sobre la ayuda militar norteamericana. Esta fue su respuesta, transcripta en el programa de televisión Newsnight: 'No he escuchado nada o visto misil stinger alguno. Mi opinión personal, la de los mujahidin, y la de los habitantes de Afganistán es la siguiente: Occidente siempre habla, pero no toman decisiones prácticas para paliar los problemas y dolores de mi gente. Hemos escuchado en la radio acerca de la ayuda que estaría en camino, pero lo único que hemos recibido hasta el momento han sido suplementos médicos o muy poca ayuda económica. Es negligente.

No hemos visto nada más'.»[353]

Tanto Hekmaytar como Abdul Rasul Sayaf (líder de la facción Unión Islámica para la Liberación de Afganistán) consiguieron fondos y voluntarios (entre ellos, un joven ingeniero llamado Osama Bin Laden[354]) y los destinaron no para luchar contra las fuerzas soviéticas, sino contra sus 'aliados' mujahidin con el objetivo de eliminar potenciales rivales y cualquier signo de futura oposición.

Si bien el film no se pregunta explícitamente si Estados Unidos creó un vacío de poder con sus políticas intervencionistas que diera lugar a la aparición de figuras como Bin Laden o los grupos terroristas que asedian actualmente la región, sí nos atrevemos a afirmar que en forma implícita abre la puerta para que el espectador reflexione al respecto.

4. Medio Oriente: un difícil tablero de ajedrez.

«en el Medio Oriente, las definiciones de amigo y enemigo son terriblemente flexibles»[355]

En una de las escenas más interesantes del film se pone de manifiesto, si bien sin entrar en demasiados detalles o realizar profundas reflexiones al respecto, el difícil equilibrio de poder existente en la zona de Oriente Medio. Estados Unidos ha de poner a todos de acuerdo: Pakistán, Egipto, Arabia Saudita e Israel para –danza del vientre mediante– elaborar una estrategia de apoyo a los rebeldes mujahidin. El papel que juega Pakistán en la zona como aliado norteamericano queda perfectamente clarificado, cual gestor y distribuidor de la ayuda norteamericana en la región. Por su parte, uno de los aliados estadounidenses más estratégicos hará –

según palabras de Wilson– «la vista gorda a toda la tontería religiosa» y se asociará temporalmente con los estados árabes para proveer de armas y colaborar con Afganistán: Israel. Un indignado y reticente (al menos en principio) encargado de suministrar las armas (Zvi Rafiah –Ken Sttot – traficante israelí y asesor del Primer Ministro de Israel, quien debe a Wilson numerosos favores políticos), replicará a la propuesta del Congresista:

«Pues se me ocurren un par de problemas [con la participación de Israel en esta empresa]… Pakistán y Afganistán no reconocen nuestro derecho a existir, recién finalizamos una guerra con Egipto. ¡Todo aquel que ha intentado matarme a mí o a mi familia se ha entrenado en Arabia Saudita! ¿Cómo pretenden que seamos parte de esta empresa?»

A lo que Gust Avrakatos, en un afán de convencerlo, afirmará: «no todos Zui… a algunos los hemos entrenamos nosotros.» Una cuestión sumamente relevante es que, dado que la ayuda norteamericana se realiza en forma clandestina y extraoficial, la provisión de armamento bélico enviado a la región no puede ser de suministros fabricados en Estados Unidos. Tanto Wilson como Avrakatos dejan bien en claro que las mismas deben ser «incautadas a la URSS». ¿La razón? En caso de que sean secuestradas en Afganistán por tropas soviéticas, no debe quedar en evidencia que las mismas se obtuvieron a través de canales de ayuda estadounidense. Y la pregunta lógica es: «¿Quienes tienen esas armas?», y la respuesta sencilla: «Israel y Egipto».

5. A todo esto… ¿Dónde está la Administración Reagan?

«Cuando un avión es derribado siempre temo que el causante haya sido uno de nuestros misiles. Lo que quería, más que nada, era 'desangrar' al Ejército Rojo. Creo firmemente que ese 'desangramiento' fue la causa del colapso de la URSS». Charlie Wilson[356]

Como mencionábamos casi al comienzo, el film nos presenta a un héroe totalmente inesperado: Charlie Wilson, el congresista que derrotó a la URSS. El protagonista queda absolutamente sobredimensionado, no sólo a nivel fílmico sino a nivel histórico, a expensas de otros personajes que fueron igual o más influyentes. No se realiza una sola referencia a la figura de Ronald Reagan; a su Ministro de Relaciones Exteriores Henry Kissinger; al director de la CIA William Casey; al Consejero de Seguridad Nacional Bill Clark; al Secretario de Defensa Cap Weinberger, o a ninguna otra figura que haya colaborado para dar forma a la «Doctrina Reagan», a la lucha contra el «Imperio del Mal» o al aprovisionamiento de los rebeldes afganos. Bueno, para ser completamente justos, sí se menciona a Reagan en una ocasión: cuando el personaje interpretado por Tom Hanks se encuentra en su apartamento con una joven y Joanne Herring lo llama por teléfono y le dice que a menos que se encuentre reunido con Reagan, debe prestarle toda su atención.

No sólo se minimiza (hasta hacerla desaparecer) la labor desempeñada por innumerables funcionarios de la Administración de turno, sino que se desmerece la estrategia llevada a cabo en Afganistán: en una escena el agente de la CIA Gust Avrakatos menciona que «estrictamente hablando, no tenemos estrategia alguna [en Afganistán]… pero otros tres tipos y yo estamos trabajando en ello». Lo cierto es que el gobierno estaba llevando a cabo oficialmente la misma estrategia que Wilson y Avrakatos pretendían conducir clandestinamente. Un ejemplo de ello es la NSDD-75 (National Security Decission Directives).[357] Elaborada en 1983 a instancias del Consejero de Seguridad Nacional Bill Clark, es considerado «el plan estratégico que ganó la Guerra Fría». Algunos de sus objetivos eran:

a) Contener y con el tiempo revertir las tendencias expansivas soviéticas.

b) Promover el proceso de transformación de la URSS que conduzca hacia un sistema más pluralista en términos políticos y económicos, en dónde el poder de las elites privilegiadas sea gradualmente reducido.

Estas premisas condujeron a acciones militares concretas (por ejemplo, la autorización dada por Clark y Reagan a los mujahidin para cruzar el río Amu Dar'ya, frontera natural entre Afganistán y la República Socialista Soviética de Uzbekistán, donde los rebeldes enfrentaron al Ejército Rojo en su propio territorio) que, según el historiador conservador Paul Kengor, «cambiaron el curso de la historia».[358]

Otra inconsistencia histórica que el film revela se relaciona con la política de aprovisionamiento de misiles de corto alcance (Stinger) que lograron derribar a los helicópteros soviéticos que atacaban territorio afgano. Según el film, la idea de proveer estos misiles a los rebeldes fue traída a Wilson por el presidente de Pakistán.[359] Sin embargo, y según declarara en 1980 el periodista Martin Schram en The Washington Post, «Reagan fue quien específicamente instó el aprovisionamiento de misiles termo-guiados que pudieran derribar cualquier helicóptero soviético»[360] una vez proclamado presidente.

Esto sería reafirmado por Michael Johns, ex analista de política exterior de la Conservadora Heritage Foundation y uno de redactores los discursos del Presidente George Bush, cuando afirmó que «la lección más importante que la Guerra Fría nos dejó ha sido el esfuerzo masivo de Reagan para apoyar a los 'guerreros de la libertad' en su lucha por liberarse de la opresión soviética y que condujo a la primera gran derrota de la URSS».[361]

En esta instancia, la pregunta que nos hacemos es: ¿puede haber influido en esta reescritura «liberal» de la Historia, en la que se omite el protagonismo de numerosos políticos republicanos que realmente influyeron en la definición de estas políticas, las inclinaciones liberales del director Mike Nichols y del guionista Aaron Sorkin? No creemos que –tal y como postula Kengor– Charlie Wilson's War sea una fabricación de intelectuales liberales proclamando a uno de los suyos como responsable del fin de la Guerra Fría,[362] pero sí creemos que es un buen exponente de cómo Hollywood puede no sólo construir consenso en torno a cómo «realmente» sucedieron (o no) determinados acontecimientos históricos, sino que tiene la capacidad de reescribir la historia y reelaborar sus más complejos capítulos, resignificando y simplificando procesos históricos cuyas causas y consecuencias son muchísimo más profundas e intrincadas que lo que el celuloide permite –o pretende– exponer.

6. ¿Qué me quiere decir usted con eso?

«Estas cosas sucedieron. Fueron gloriosas y cambiaron al mundo…Y luego la cagamos al final». Charlie Wilson en «Charlie Wilson's War».

En el caso aquí analizado se utiliza, en forma implícita, la historia en la pantalla con un sentido de presente; es decir, que a través de una situación pasada se critica o se pone de manifiesto un problema actual. Para ponerlo en palabras de Alberto Bornstein Sánchez, «se usa el pasado como contrapunto de la actualidad»[363] para analizar las implicancias y consecuencias de la Guerra en Afganistán y en Irak del siglo XXI.

Si bien no lo expone en forma explícita, el film deja traslucir una conexión directa entre la situación socio-política y económica en la que se vio sumido Afganistán luego de la guerra, la intervención

norteamericana y el retiro de las tropas soviéticas; el apoyo dado a los mujahidin y señores de la guerra; y la posterior llegada de los Talibán al poder a comienzo de la década del ’90. El film cae en el lugar no tan común para una superproducción de Hollywood de poner sobre el tapete la responsabilidad que le cabe a los Estados Unidos en el vacío de poder y guerra civil que se produjo luego de la retirada soviética y norteamericana, y que dio lugar a la aparición de los Talibán, Osama Bin Laden y los grupos terroristas islámicos que actualmente pululan por las ex repúblicas socialistas soviéticas.

En una de las escenas finales del film en la que varios personajes festejan el anuncio del retiro de los soviéticos de Afganistán, Avrakatos afirmará que «esto no se ha acabado aún». Solemnemente advertirá a Wilson que si los norteamericanos se retiran a su vez sin un apropiado plan de reconstrucción se crearía un vacío de poder que haría que «Dios termine estando de parte de ambos». Las escenas finales circundan alrededor de un Charlie Wilson exultante por la retirada soviética para pasar a un Charlie Wilson reflexivo y frustrado por la forma en que concluyen los acontecimientos: luego de haber aprobado hasta U$S 100.000 millones para operaciones encubiertas en la región, representantes del Congreso se niegan a autorizar U$S 1 millón para infraestructura y reestablecimiento de la economía afgana. Estados Unidos se retira sin plan de salida o programas de asistencia y reconstrucción a un país devastado por 10 años de guerra: «Esto es lo que siempre hacemos, entramos con nuestros ideales, cambiamos su mundo y luego nos vamos… siempre nos vamos».

En su libro, George Crile afirma que fue la victoria de los mujahidin sumado al posterior retiro de la ayuda norteamericana lo que abrió la puerta al surgimiento de figuras como la de Osama Bin Laden: «Hacia fines de 1993, en Afganistán no había carreteras o escuelas, sólo un país completamente destruido. Y los Estados Unidos se lavaron las manos de cualquier responsabilidad. Fue en este vacío de poder que los Talibán y Osama Bin Laden emergieron como los sectores dominantes. Es irónico que un hombre que nada tuvo que

ver con la victoria sobre el Ejército Rojo– Osama Bin Laden– terminase personificando el poder de la jidah».[364]

Según una nota publicada por el personaje que dio vida al film, es precisamente en este caldo de cultivo que se gestó la aparición de los Talibán y Al Qaeda, «y todos sabemos bien qué sucedió después… simplemente, no podemos cometer dos veces el mismo error».[365] Enfrentados a una ausencia absoluta de cuestionamiento o reflexión sobre la razones más profundas de la política exterior del gobierno norteamericano, Charlie Wilson's War trata de advertir a un Estados Unidos que intervino en Irak y Afganistán con enorme ímpetu y que lentamente se convirtió en un gigante con pies de plomo: encontró la forma de entrar pero ahora no sabe como salir. La película pretende ser un llamado de atención: que las lecciones Afganistán en la década del '80 nos sirvan para el futuro cercano.

«Importantes inversiones en salud, educación y desarrollo económico son elementos claves para nuestra seguridad nacional. Espero que el mensaje que dejó nuestra experiencia en Afganistán resuene en los oídos de nuestro futuro presidente, quien quiera sea, cuando le toque delinear su visión estratégica sobre el rol de los Estados Unidos en el mundo». [366]

Hacia la década del '90 los 'combatientes de la libertad' afganos se habían reagrupado en distintas facciones enfrentadas que ya no luchaban contra un enemigo común, sino entre sí. La diferencia era que ahora estaban fuertemente armados gracias al aprovisionamiento norteamericano de la década anterior, por lo que prontamente y ante la imposibilidad de que las distintas facciones conciliaran en un gobierno unificado, se desató la guerra civil. Stephen Tanner afirma que aproximadamente 30.000 habitantes de la capital murieron en el primer año de enfrentamientos, sumado a los 100.000 heridos, y los muchos otros que debieron abandonar la ciudad buscando exilio interno o externo.[367] La guerra civil entre los grupos aglutinados en la «Alianza del Norte» –liderados por

Massoud– y los Talibán recrudeció a lo largo de la década, y hacia 1999 los Talibán controlaban el 90% del país.

Hoy por hoy aproximadamente 20.000 efectivos estadounidenses se encuentran en Afganistán, más 17.000 que con la Administración Obama reforzaron la región provenientes de Irak,[368] donde actualmente se encuentran 140.000 soldados. La primera partida arribó en octubre de 2001, cuando Estados Unidos acusó al régimen Talibán de ocultar a Osama Bin Laden, responsable de los atentados del 11 de septiembre.[369] Actualmente Afganistán se encuentra asolado por tropas norteamericanas y europeas que ocupan una capital en ruinas (Kabul) y por «señores de la guerra» con ejércitos propios que controlan el resto del país. Los enfrentamientos entre facciones, y entre éstas y el ejército de ocupación, parecen no vislumbrar un final cercano. Casi en simultáneo al anuncio del (supuesto) retiro de tropas de Irak, la Casa Blanca declaró que no detendría los bombardeos en Afganistán, negándose a la petición del presidente afgano Hamid Karzai, luego de que dos poblados fueran bombardeados por aviones estadounidenses y causaran la muerte de centenares de civiles.[370]

En simultáneo al aumento de tropas en la región, Barack Obama declaró que no tiene intención de mantener tropas en Afganistán: «No se equivoquen: no queremos mantener tropas en Afganistán. No buscamos tener bases militares en el país [...] Nos gustaría llevar cada uno de nuestros soldados a casa si estuviéramos seguros de que no hay extremistas violentos en Afganistán y en Pakistán determinados a matar al mayor número de estadounidenses posible.»[371] Seguidamente, anunció que prevé destinar US$ 1500 millones por año durante cinco años para la construcción y ayuda a los desplazados en Pakistán, y que dedicará U$S 2800 millones para contribuir al desarrollo económico de Afganistán. Sin embargo, esto no puede ocultar (como sí lo hacen los medios masivos de comunicación en la actualidad)[372] los miles de civiles muertos en la región, los cientos de heridos y mutilados como resultado de las operaciones militares del ejército norteamericano. Victoria Clarke, portavoz del Pentágono, los ha llamado «lamentables daños

colaterales». Howard Zinn, en cambio, se atreve a hablar de un «silencioso terrorismo llevado a cabo por políticos norteamericanos al que los Estados Unidos no le ha declarado la guerra aún».[373]

Crile, en la obra que inspiró la película analizada en el presente ensayo, afirmó en 2003 que «toda la historia sobre el rol de los Estados Unidos en Afganistán necesita ser contada y entendida por numerosas razones… puede que no sea bien recibido por el Gobierno, que prefiere creer que el crecimiento de la militancia islámica nada tiene que ver con nuestras políticas o nuestras acciones. Pero la terrible verdad es que una entera generación de jóvenes militantes islámicos creen que su momento ha llegado».[374]

A pesar de los supuestos visos de 'autocrítica' que Wilson, Crile y los Estudios Universal pretenden realizar desde la gran pantalla sobre la política exterior norteamericana, esa crítica no llega muy lejos. La idea de que «no puedes culpar a los marines por enseñarle a Lee Harvey Oswald como disparar», parece aplicarse en este caso, generalizándose en distintos ámbitos a la hora de deslindar responsabilidades colectivas e individuales en relación a las transformaciones que ha sufrido la realidad del orden internacional desde septiembre de 2001. El ex analista de la CIA y experto en Terrorismo Michael Schever ha afirmado en su libro Imperial Hubris que con sus políticas Estados Unidos está completando la radicalización del mundo islámico.[375] Si Estados Unidos durante décadas –e incluso en la actualidad– ha temido enfrentarse a un Nuevo Vietnam[376] , hoy debería temer enfrentarse nuevamente a las consecuencias de un 'nuevo Afganistán'.

La falsa construcción del pasado que con determinados fines político-discursivos proyecta la película, sumado a sus graves inconsistencias históricas (si bien consistentes con la historia oficial que se pretende tenga el norteamericano medio en relación al conflicto), no contribuye ni promueve la elaboración de una crítica aguda, constructiva y reflexiva de las razones más profundas de las

políticas intervencionistas de los Estados Unidos. Simplemente pretende proyectarse como un 'llamado de atención' ante las consecuencias que pueden traer aparejadas las nuevas intervenciones en Afganistán e Irak. El mensaje es «no cometamos los mismos errores una vez cometidos», en un contexto en el que las implicaciones que para Estados Unidos tienen sus decisiones de política exterior están saliendo a la luz. Entonces la pregunta parece ser, ¿ha aprendido Estados Unidos las lecciones que la historia le ha dejado? Evidentemente no. Ante la grave ausencia de una autocrítica valedera, el único mensaje que desde el film parece proyectarse es: Estados Unidos no debe abandonar su papel de «policía del mundo/defensor de la democracia y el mundo libre» –nunca cuestionado o puesto en entredicho–, sino que debe ser un poco más precavido y previsor a la hora de salir de los atolladeros en los que se mete para que las consecuencias –más allá de las 'daños colaterales'– no regresen cual boomerang a «patearles el trasero». ¿Aprenderá entonces Estados Unidos, film mediante, de las lecciones del pasado? Evidentemente no. Actualmente, se destina parte de un desbordado presupuesto en Defensa a 'aliados hoy/ enemigos mañana' para enfrentarse a 'enemigos hoy/aliados mañana' según intereses políticos determinados por contratos petroleros. ¿Sabrán los norteamericanos evitar las consecuencias de un nuevo Afganistán? Ciertamente, no va por buen camino.

316 Rosenstone, Robert A. History in images, history in words: Reflexions on the possibility of really putting history onto film; American Historical Review, 93, nº 5, December 1988.

317 Bloch, Marc; Introducción a la Historia; Brevarios del Fondo de Cultura Económica, México, 1982, página 26.

318 Ferro, Marc. Perspectivas en torno a las relaciones Historia-Cine. Conferencia «Histoire et non-Histoire, sous leur forme savante, romanesque ou cinématographique», en las VI Jornades d' Història i Cinema de la Universidad de Barcelona. http://

www.publicacions.ub.es/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/Art.M.Ferro.pdf

319 «Ferro no hace lo que yo hago: examinar la validez de los films como una escritura de la historia, en relación al modo en que los historiadores han escrito historia. Para Ferro, las películas sólo parecen reflejar el pasado. Esto es verdad, pero los films pueden ser una manera de hablar acerca del significado del pasado también». Robert Rosenstone. Entrevista por Mario Ranaletti en Entrepasados, año VIII, número 15. 1998.

320 Schuursma, Rolf; «The Historian as film-maker I»; en Paul Smith (ed.), The Historian and film; Cambridge University Press, 1975.

321 Sorlin, Pierre; El pasado en imágenes, ¿reconstrucción o invención? 29/11/2000. http://www.aceprensa.com/articulos/print/2000/nov/29/el-pasado-en-im-genes-reconstrucci-n-o-invenci-n/

322 Crile, George. Charlie Did It! The Financial Times. June 6, 2003.

323 Wallerstein, Immanuel. ¿Es Afganistán la siguiente derrota?. Fernand Braudel Center, Binghamton University. 2007. http://www.binghamton.edu/fbc/206spj.htm

324 Nevis, Allan & Steele Commanger, Henry con Morris, Jeffrey. Breve Historia de los Estados Unidos; Fondo de Cultura Económica, Reedición 1996.

325 William Safire ha definido el «Síndrome Vietnam» como «el rechazo que la derrota en Vietnam provocó en la conciencia nacional en relación al uso de la fuerza militar» o la idea de que «cualquier intervención puede conducir a la derrota». Falk, Richard. The Vietnam Syndrome. The Nation Magazine. July 9, 2001.

326 Según Tom Engelhardt, Carter «enfrentado a lo que él denominó la 'enfermedad nacional' producida por Vietnam, propuso en pocas palabras, que los americanos se enrolaran en el 'equivalente moral de la guerra', movilizándose y sacrificándose en el frente interno para lograr la independencia energética del cartel petrolero de la OPEP. El público, sumido en una recesión de tiempos de paz, respondió sin entusiasmo. En 1979, en un momento clave de su presidencia, Carter contempló con impotencia como unos jóvenes seguidores islámicos del Ayatolá Jomeini retenían a 52 americanos en la embajada estadounidense de Teherán, donde permanecerán 444 días. En abril de 1980, 'Desert One', el ataque aereo que ordenó el presidente para rescatar a los rehenes, fracasó estrepitosamente en pleno desierto iraní y el primer mandatario se vio obligado a apurar su presidencia sobre un telón de fondo televisado de interminable cautiverio y humillación que no había sino resaltar aún más la impotencia americana». Engelhardt, Tom. El fin de la cultura de la victoria. Estados Unidos, la Guerra Fría y el desencanto de una generación; Paidós, 1995, página 334.

327 Klare, Michael T. Beyond the Vietnam Syndrome. US interventionism in the 1980's; Institute for Policy Studies, 1981.

328 Daugherty, William J., Borden, Mark. Executive Secrets: Covert actions and presidency; University Press of Kentucky, 2006. En 1998, en declaraciones a la revista francesa Le Nouvel Observateur Brzesinski afirmó: «We didn't push the Russians to intervene, but we knowingly increased the probability that they would… That

secret operation was an excellent idea. It had the effect of drawing the Soviets into the Afghan trap… The day that the Soviets officially crossed the border, I wrote to President Carter, 'We now have the opportunity of giving to the Soviet Union its Vietnam War'». «How Jimmy Carter and I Started the Mujahideen». Le Nouvel Observateur, January 15-21, 1998, p. 76. http://www.counterpunch.org/brzezinski.html

329 Sanchez Ruiz, Enrique E. Hollywood y su hegemonía planetaria: una aproximación histórico-estructural. Revista Universidad de Guadalajara Nº 28, 2003, página 15.

330 Fuera de Hollywood se han producido films más serios desde lo argumental y considerados por la crítica como más articulados en relación al conflicto. El film ruso «The 9th Company» (2005), éxito de taquilla en Rusia, trata sobre un batallón del Ejército Rojo (la Novena Compañía) que es dejado atrás en el proceso de retirada de las tropas soviéticas de Afganistán y termina siendo masacrado antes de que las tropas rusas regresen en su rescate. (Peter Finn. «Russian film recalls 'shame' of Afgani War». The Washington Post». October 22, 2005). Por su parte, Afghan Breakdown (1990) una coproducción ítalo-soviética es considerada «la primera película que trata el conflicto en toda su complejidad». http://www.liveleak.com/view?i=9e1_1243889727&c=1

331 Selva Ruiz, David. «Cine y propaganda reaganista en la trilogía original de Rambo», Comunicación, Vol.1, Nº 6, año 2008, página 89.

332 Nigra, Fabio. «Rambo III o la política exterior reaganiana explicada a los jóvenes«. Mímeo, inédito, páginas 79-81.

333 Remarks at the Annual Convention of the National Association of Evangelical in Orlando, Florida, March 1983. http://www.reagan.utexas.edu/archives/speeches/1983/30883b.htm

334 Engelhardt, Tom. El fin..., op. cit, página 336.

335 Entrevista del periodista Todd Leopold al ex Congresista Charles Wilson. En The Real Charlie Wilson: 'War' got it right. CNN News. 2008. http://www.cnn.com/2008/SHOWBIZ/Movies/04/23charlie.wilson/index.html

336 «Charlie Wilson's War full production notes». Movies Central 2007. http://madeinatlantis.com/movies_central/2007/charlie_wilsons_war_production_details.htm

337 Monteverde, J.E. «El cine y la enseñanza de la Historia«; Historia 16, Nº 134, junio 1987, página 103.

338 «Irak is now as popular in the national psyche as anthrax»; Richard Adams, «Seat of the Union?» The Guardian, January 3, 2007.

339 Nigra, Fabio y Pozzi, Pablo. La decadencia de los Estados Unidos. De la crisis de 1979 a la megacrisis de 2009; Editorial Maipue, 2009.

340 Dodd, Vikram. «Al Qaeda thriving despite war on terror». The Guardian, April 25, 2007.

341 Burke, Jason. «No hope of victory soon in Afghanistan». The Guardian, December 16, 2007.

342 «Carter pasó gran parte del año 1980 tratando de enfrentarse a estas dos amenazas gemelas [Irán y Afganistán], sin ningún efecto notable. Reaccionando en exceso, dijo que el episodio en Afganistán era «la crisis más grave desde la última guerra mundial» y emitió una estridente advertencia de que todo intento de apoderarse del área del Golfo Pérsico sería «rechazado por el uso de cualesquiera medios necesarios, incluso la fuerza militar». Estableció un embargo a los envíos de granos y otros productos a la Unión Soviética, reinstituyó el reclutamiento militar, pidió al Senado que aplazara toda consideración de los SALT, llamó al Congreso para que sancionara acciones encubiertas de la CIA, y lanzó un boicoteo a la Olimpíada de Moscú, todo sin lograr persuadir a los rusos de que salieran de Afganistán. No le fue mejor en Irán. Después de adoptar una serie de medidas, como congelar los haberes iraníes, Carter intentó por los canales diplomáticos lograr la liberación de los rehenes, pero el Ayatola dijo a sus seguidores que debían «restregar la cara a los americanos en el polvo». Pese a tales provocaciones, que incluyeron amenazas de ejecutar a los norteamericanos, el Presidente mostró extraordinaria paciencia evitando toda intervención que habría dado por resultado otro Vietnam o algo peor. Pero la diplomacia paciente no llegó a ningún lado, y en abril un temerario intento hecho con comandos, por rescatar de Teherán a los cautivos, fracasó en el desierto. En adelante, Carter pareció, como observó el jefe de la mayoría en el senado, el 54° rehén de los iraníes», en. Morrison, S. E,.Steele Commager H, Leuchtenburg, W .E.. Breve Historia de los Estados Unidos; México, FCE, 1993, página 898.

343 Klare, Michael T. Beyond..., op. cit.

344 En el film, el intercambio entre ambos personajes continúa cuando, luego de su pequeño monólogo, Charlie le pregunta a su contraparte «¿Qué quieres que haga al respecto?» A lo cual su respuesta será: «Esto es lo que quiero que hagas. Quiero que rescates a Afganistán para los afganos. Quiero que derrotes contundentemente al comunismo y acabar así con la Guerra Fría», evidenciando una enorme clarividencia en lo que hace a adelantarle al espectador el final no sólo del film sino de la historia misma.

345 El Subcomité de Apropiaciones en Defensa se ocupa del financiamiento de las agencias de «Inteligencia Militar». Trabaja conjuntamente con el House of Permanent Select Committe on Inteligence, encargado de autorizar las operaciones que esos fondos financian. El presupuesto que maneja este subcomité –conocido bajo la denominación de «black appropriations»– es ilimitado, confidencial y no publicable.

346 Nigra, Fabio. «Rambo III...», op cit.

347 Crile, George. Charlie Did It! The Financial Times. June 6, 2003.

348 Dan Ratter es periodista de la CBS Evening News. Durante la invasión a Afganistán estuvo transmitiendo desde el frente de batalla. Las palabras de un Ratter disfrazado de mujahidin que en el film captan la atención de Wilson son las siguientes: «Para los mujahidin se trata de una Guerra Santa contra los soviéticos. Una guerra que ganarían – dicen ellos – si nosotros o cualquier país que pertenezca al mundo libre les proveyera las armas para hacerlo».

349 Berke, Richard L. «Sex, Drugs (and maybe a little War)». The New York Times, December 16, 2007. http://

www.nytimes.com/2007/12/16/movies/16berk.html

350 Bureau of International Information Programs, «The United States did not create Osama Bin Laden».

United States State Department, January 14th, 2005. http://www.america.gov/st/webchat-english/2009/May/20090505134735atlahtnevel0.5280725.html

351 Roody, Melissa. Tom Hanks tells Hollywood whopper in Charlie Wilson's War. Independent Media Institute. December 21st, 2007. http://www.alternet.org/story/71286/

352 http://kansascity.fbi.gov/dojpressrel/pressrel08/terroristfinancing011608.htm, http://www.nytimes.com/2008/07/30/world/asia/30pstan.html?_r=1

353 Kent, Arthur. «Charlie Wilson's Whopper». Options Politiques, February 2008, página 19.

354 Crile, George. Charlie... op cit.

355 Smith, Lee. «Un inusual séquito de amigos y enemigos». The New York Times. 8 de Mayo de 2005.

356 Harman, Ken. 'Good Time Charlie' Wilson has regrets about Afghanistan. November 7, 2007. http://www.lufkindailynews.com/

hp/content/region/ETtoday/cww/stories/cox_wilson.html

357 Ronald Reagan Library (NLS). http://www.fas.org/irp/offdocs/nsdd/nsdd-075.htm

358 Kengor, Paul. Whose War? Separating Fact From Fiction in Charlie Wilson's War. January 12, 2008. http://www.americanthinker.com/2008/01/whos_war_separating_fact_from.html

359 La observación es extraída de una escena de la película en la que el Presidente de Pakistán explica a Charlie Wilson cuales son las necesidades de los rebeldes afganos y qué es lo que necesitarían para enfrentarse en forma efectiva a los helicópteros MI-24 Hind Soviéticos. La misma es confirmada en el libro de Crile cuando afirma: «When the last soviet Soldier walked out of Afganistán on February 15, 1989, there were many who echoed the words of Pakistan's military leader General Zia ul-Haq: Charlie did it!». Crile, George. Charlie..., op cit., Financial Times. June 6, 2003.

360 Cita extraída de Kengor, Paul. Whose..., op cit.

361 Johns, Michael. Charlie Wilson's War was really America's War. January 19, 2008. http://michaeljohnsonfreedomandprosperity.blogspot.com/2008/01/charlie-wilsons-war-was-really-americas.html

362 «This may be a grand case of liberal writers fabricating an individual (one of their own) who predicted and accomplished the end of the Cold War». Kengor, Paul. Whose..., op cit.

363 Bornstein Sanchez, Alberto. «El pasado a ...», op cit, páginas. 277-292.

364 Crile George. Charlie..., op cit. La 'jidah' es un término que se utiliza para definir a los grupos paramilitares islámicos radicales.

365 Wilson, Charles. Charlie Wilson's Peace. The Washington Post. August 28th , 2008.

366 Ídem.

367 Tanner, Stephen. Afghanistan, a military history from Alexander the Great to the fall of the Taliban. Da Capo Press. 2003.

368 «Estados Unidos: más tropas en Afganistán». BBC Mundo. 18 de febrero de 2009. http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/international/newsid_7895000/7895963.stm/

369 Los Estados Unidos encabezaron en Octubre de 2001 la Operación «Enduring Freedom» que dio inicio a la guerra en Afganistán. En 2003, encabezó la Operación «Iraqi Freedom» con el supuesto y poco creíble objetivo de «desarmar las armas de destrucción masiva, poner fin al apoyo que Saddam Hussein provee a grupos terroristas y liberar al pueblo iraquí». President Discusses Beginning of Operation Iraqi Freedom. http://georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2003/03/20030322.html

370 «Bombardeos en Afganistán: Estados Unidos reconoce la muerte de civiles». AFP. 9 de mayo de 2009. http://www.jornada.unam.mx/ultimas/200 9/05/09/bombardeos-en-afganistan-eu-reconoce-la-muerte-de-civiles

371 «Barack Obama: Estados Unidos no quiere mantener tropas en Afganistán». 4 de junio de 2009. http://www.rpp.com.pe/2009-06-04-barack-obama-estados-unidos-no-quiere-mantener-tropas-en-afganistan-noticia_185773.html

372 A este respecto, Howard Zinn refiere a cómo un ejecutivo de la cadena Fox solicitó a sus reporteros no hacer hincapié en las muertes de civiles. Zinn, Howard. A power government cannot suppress. City Lights Books. San Francisco. 2007.

373 Ídem, página. 81.

374 Crile, George. Charlie..., op cit.

375 Scheuer, Michael; Imperial Hubris, Why the West is losing the war on Terror; Brassey Inc.; Virginia; 2004. http://books.google.com.ar/books?id=lVaRkVnp9HUC&dq=Imperial+Hubris&printsec=frontcover&source=bl&ots=KU2VbY5Qz6&sig=5XTE

376 «By God, we kicked the Vietnam syndrome once and for all!». So said President George Bush in a euphoric victory statement at the end of the Gulf War, suggesting the extent to which Vietnam continued to prey on the American psyche more than fifteen years after the fall of Saigon». Herring, George. America and Vietnam: The Unending War. Winter 1991-1992. http://

www.foreignaffairs.com/articles/47440/george-c-herring/america-and-vietnam-the-unending-war

9. Las postrimerías de la Guerra Fría: Rocky Balboa y el «imperio del mal»

Augusto Fiamengo

«El hecho de que hasta ahora no hayamos intervenido en el cine –escribía León Trostky en 1923– demuestra lo despistados e incultos que hemos sido, por no decir completamente estúpidos. El cine es un instrumento que se impone por sí mismo, es el mejor instrumento de propaganda.

Marc Ferro, Historia Contemporánea y Cine

Desde los comienzos del conflicto internacional denominado «Guerra Fría» el cine como fenómeno comunicativo de masas, y más precisamente la industria cinematográfica de Hollywood, ha desempeñado un papel de gran relevancia en tanto mecanismo de difusión ideológica y cultural de lo que Tom Engelhardt ha dado en llamar la «cultura de la victoria»[377] de los Estados Unidos. Ésta fue elaborándose a través de los años, permitiendo mantener cohesionado al país prácticamente desde su nacimiento como nación. En dicha cultura se destacaban entre otros elementos constitutivos aquellos vinculados a la idea de misión, triunfalismo y excepcionalismo estadounidense.

La cuarta entrega de la saga Rocky, escrita, dirigida y protagonizada por Sylvester Stallone y estrenada en 1985, representa un claro ejemplo del modo en que el cine se convierte en agente transmisor durante el siglo XX, a través de la combinación de imágenes y

palabras, de ideas y valores que pueden alcanzar e impactar profundamente y al mismo tiempo en forma masiva.[378]

La idea que sostiene el presente trabajo y que intentará demostrarse a lo largo del mismo es que Rocky IV, al tiempo que cuenta una historia y se propone entretener al espectador, se convierte desde su aparición en un importante instrumento de propaganda pro-estadounidense en la fase final de la Guerra Fría. También permite observar de qué modo durante la década de 1980 la industria de Hollywood intentaba reconstruir una identidad triunfal que se había perdido luego de la Guerra de Vietnam,[379] y cómo ello resultaba funcional al discurso y los objetivos planteados por la administración de Ronald Reagan.

Las siguientes páginas se apoyan sobre los aportes teóricos realizados por Peter Rollins, quien afirma que «Hollywood ha intentado a menudo influir sobre el decurso de la historia mediante la producción de filmes conscientemente realizados para cambiar el enfoque público con respecto a asuntos de importancia política o social».[380] Resulta interesante además la diferenciación básica que establece entre los elementos temáticos (la idea central alrededor de la cual se moldea la película) y los elementos cinemáticas (aquellos instrumentos del lenguaje fílmico que contribuyen a la comunicación específicamente fílmica del tema, los cuales son seleccionados cuidadosamente por el director y luego posicionados por el editor para portar un mensaje único), que pueden asimilarse a la mayor parte de las películas que podrían ser denominadas de ficción y/o comerciales.[381] En este trabajo ambos tipos de elementos serán observados y analizados.

Para comenzar, resulta indispensable analizar el contexto histórico en el que se ubica Rocky IV.

La «segunda» Guerra Fría

El film hizo su aparición en el período que Eric Hobsbawm y otros historiadores han considerado como la «segunda» Guerra Fría, cuyo comienzo se ubica a mediados de 1970, coincidiendo «con importantes cambios en la economía mundial», en este caso «el período de crisis prolongada que caracterizó a las dos décadas a partir de 1973 y que llegó a su apogeo a principios de los ochenta».[382] Esta etapa sucede al llamado período de «distensión», en el cual había disminuido la tensión entre Estados Unidos y la Unión Soviética. Más precisamente la película fue estrenada durante el segundo mandato de Ronald Reagan, quien inició su etapa de gobierno en Estados Unidos en la década de 1980 y encabezó el proceso de transformación de aquella sensación de fracaso generalizada que había dado en llamarse el Síndrome de Vietnam.[383] La derrota en la guerra de Vietnam señala para Engelhardt el fin de la cultura de la victoria, a partir de lo cual «como pueblo, se decía, los americanos habían quedado 'traumatizados' y estaban padeciendo el 'síndrome de Vietnam'. Habían sufrido una profunda pérdida, que no se podía resumir en la idea corriente de 'perder' un país. En el Vietnam habían perdido evidentemente algo de mayor valor; habían entregado en manos del enemigo a toda una generación identificada con una década: la de los sesenta».[384] Para Howard Zinn tal síndrome expresaba lisa y llanamente «la resistencia del pueblo americano a una guerra deseada por el Estado».[385]

Para poder superar tales obstáculos fueron necesarios un conjunto de actos tanto materiales como ideológicos, y fue por ello que los equipos de Reagan diseñaron estrategias para lograr redefinir el tipo y las formas de vinculación de los Estados Unidos con el resto del mundo.[386] En este sentido cobran especial importancia las propias palabras del presidente en su caracterización de la Unión Soviética y del comunismo como expresión político-ideológica. Reagan definía a la Unión Soviética en términos parecidos a la guerra de las galaxias, como una especie de «Imperio del Mal», mientras que «el ejército lanzaba una campaña de reclutamiento en televisión desplegando armas espaciales y ensalzando la delicia de 'estar allí'

para dar su justo merecido a ‘esa gente inicua’. En Nicaragua, Angola, Afganistán y en todo el planeta, la administración Reagan logró que las fuerzas que él apoyaba dieran una imagen de ‘luchadores de la libertad’ peleando en inferioridad numérica para detener el empuje del malvado imperio’.»[387] Fabio Nigra sostiene que Reagan estaba decidido a combatir frontalmente a los soviéticos hasta lograr la victoria, en un enfrentamiento que no era entendido solamente como una cuestión de poder y política, sino como un conflicto entre el bien y el mal.[388] Se luchaba contra el país que encarnaba al demonio en términos materiales.

Claramente se estaban retomando en este período una serie de argumentos que habían tenido amplia difusión en los Estados Unidos durante gran parte del siglo XX. El anticomunismo se había convertido en uno de los rasgos más poderosos de la cultura estadounidense y se había hecho presente sucesivamente en gobiernos de distinto signo, tanto demócratas como republicanos, e incluso en diferentes «aparatos de Estado», tanto en los «ideológicos» (educación, iglesia, cultura, prensa, etc.) como en los «represivos» (ejército, policía, organismos de seguridad).[389] El muro de Berlín expresaba fielmente la situación de un globo terráqueo dividido en dos mundos claramente separados y definidos: una mitad «esclava» y la otra «libre». Durante la Guerra Fría se lanzaron múltiples afirmaciones –desde los diversos aparatos aludidos– que referían a los grandiosos proyectos comunistas de conquistar el mundo, lo cual acabó convirtiéndose en uno de los principales tópicos de la época macartista. Con la administración Reagan estos argumentos cobrarían fuerza nuevamente,[390] y hay quienes sostienen que el objetivo de las políticas implementadas por el presidente fueron para detener el avance de su enemigo a través de una guerra económica basada en el armamentismo, forzando al límite la función de la producción soviética hasta lograr su colapso.[391]

Por otro lado, teniendo en cuenta que Rocky IV desarrolla su argumento adentrándose en el mundo del deporte y específicamente del boxeo, no resulta un dato menor el hecho de que se hayan

celebrado en el año 1984 los XXIII Juegos Olímpicos de Los Ángeles, que fueron considerados por la administración Reagan en ese mismo año como una celebración del tema de su campaña para la reelección «Ha vuelto América». Pero tanto los Juegos Olímpicos de 1980 y 1984 pusieron de manifiesto nuevamente la intrusión de lo político de la política internacional en los mismos. Tras la invasión soviética a Afganistán, el presidente Carter propuso el boicot a los Juegos que se iban a celebrar al año siguiente en Moscú, y amenazó con anular el pasaporte de cualquier atleta de su país que quisiese asistir a los Juegos. Finalmente ochenta naciones participaron en los Juegos, el número más bajo desde 1956. Tras el boicot estadounidense, Moscú pidió que no se acudiese a los Juegos Olímpicos de 1984, y sólo catorce países siguieron el boicot, entre ellos la Unión Soviética y sus más estrechos aliados. Como señala Engelhardt, tras muchos años de éxitos por parte de los atletas del bloque comunista, la considerable cantidad de medallas obtenidas por los deportistas estadounidenses fue festejada como la evidencia de que habían vuelto los días de gloria.[392] Los Juegos Olímpicos de la Guerra Fría, que habían sido promovidos triunfalmente y a gran escala, se encontraron con la ausencia del oponente.

Finalmente sucedió en esta época un acontecimiento que la película no pasó por alto y que se encontrará vinculado con el mensaje final que pretende enviar al espectador: en el mismo año de su estreno se produce el ascenso como principal líder soviético de Mijail Gorbachov, quien ocupará el puesto de secretario general del Partido Comunista e iniciará un programa reformista doble: por un lado la perestroika (reestructuración), que implicaba la búsqueda de cambios sustanciales en la planificación económica y en la gestión politico-administrativa; por otro lado, la glasnost (apertura), por medio de la cual «el gobierno de la URSS debería actuar con total transparencia de cara a la ciudadanía, y ésta a su vez, en justa correspondencia, debería denunciar en forma inmediata cuantos abusos de autoridad o negligencia percibiese por parte de las autoridades, así como cuantas críticas considerase oportunas en relación a todos los órganos de poder y funcionarios del Estado».[393] Hacia el final del film el propio Gorbachov (personificado) tendrá su participación con un gesto de innegable contenido ideológico.

Teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto, el marco histórico en que el film hace su aparición (administración Reagan, Juegos Olímpicos en los EE.UU., ascenso de Gorbachov), puede afirmarse que la industria cinematográfica hollywoodense demostraba una gran capacidad para adaptarse rápidamente a la coyuntura político-internacional.[394]

Rocky IV básicamente tiene como objetivo inmediato entretener al espectador y en este caso es explorado el mundo del boxeo, un deporte de alto contenido emotivo que ha despertado pasiones y polémicas encendidas en el transcurso del siglo XX, que ha sido consumido en forma masiva en este período por casi todo el mundo, especialmente por los Estados Unidos, y ha logrado convertirse en un negocio de cientos de millones de dólares. Pero en la película el boxeo se convierte concretamente en uno de los tantos ámbitos –puede pensarse también en el armamentístico, el económico o el político– en donde los Estados Unidos y la Unión Soviética se disputan el lugar de supremacía a nivel global. Fabio Nigra sostiene que las películas al estilo de Rambo –o en este caso Rocky– no solamente desarrollan una historia para entretener, sino también para formar o condicionar, y «si bien es cierto que no se ha desarrollado aún un marco de análisis específico sobre la incidencia ideológica y cultural del cine sobre el espectador medio, se asume a priori que la conjunción de imágenes y sonidos que arman una historia tiene una capacidad de penetración poderosa».[395] Por su parte Engelhardt afirma que para volver a reconstruir una narrativa del triunfo que contribuyera decisivamente a superar el Síndrome de Vietnam, los enfrentamientos y conflictos que Estados Unidos protagonizara en el plano internacional debían ser presentados en la pantalla en forma de entretenimiento y llevados como espectáculo a su población,[396] aún cuando fuese un espectáculo atravesado por la violencia. Es así que puede comprenderse que el ring de boxeo se convierte durante el film en el campo de batalla entre ambas superpotencias.

El público respondió al llamado del entretenimiento y Rocky IV

recaudó 128 millones de dólares en Estados Unidos y 300 millones en total en todo el mundo, convirtiéndose en la película más taquillera de la saga, aunque la más rentable continuara siendo la primera entrega en la relación presupuesto-taquilla. Asimismo se convirtió en una de las películas deportivas más vistas de la historia.

Reconstruyendo el triunfalismo

Para comprender este fenómeno es necesario ir más allá de lo estrictamente deportivo y analizar la imagen que se ha ido delineando de Rocky en las tres entregas anteriores. Rocky se convertirá desde la primera parte de la saga en un héroe del pueblo y en el ejemplo más contundente de que Estados Unidos realmente es «tierra de oportunidades». Es un hombre nacido en Filadelfia, que en sus comienzos prácticamente no se distingue de entre quienes lo rodean, y cuya misión en la vida parece reducirse a tratar de sobrevivir. Con recursos y nivel educativo escasos, sin familia, se le da la oportunidad única de pelear por el título mundial de los pesos pesados frente a Apollo Creed –primero será su principal rival para convertirse finalmente en su amigo durante Rocky III–, quien precisamente decide darle esta oportunidad a Rocky porque considera que «América es tierra de oportunidad».

Rocky perderá su combate con Apollo y de esta forma la oportunidad de consagrarse como campeón mundial, lo que logrará finalmente cuando se produzca la revancha entre ambos. Si hay un elemento que atraviesa a la totalidad de las entregas de la saga es el alto grado de dramatismo y emotividad que envuelve a los combates en el cuadrilátero, siendo los enfrentamientos entre estos boxeadores una clara muestra de ello. Por otra parte, en el transcurso de las tres primeras películas Rocky encontrará el amor y podrá conformar aquella familia que no tiene, sufrirá la muerte de su entrenador –quien se ha convertido en un padre para él–, perderá su título del mundo para luego recuperarlo con la ayuda de su antiguo rival Apollo, enfrentará la posibilidad de abandonar el boxeo, será rechazado y luego adulado... Todo ello contribuye a

poner en primer plano el cambiante trayecto de vida de este boxeador, y el carácter esencialmente humano de alguien que si bien ha recibido ayuda en el camino, básicamente se ha hecho a sí mismo.

Algo es evidente a lo largo de los films: Rocky no es un boxeador dotado técnicamente o que ha tenido una larga trayectoria. Sus posibilidades de alcanzar el triunfo y la gloria radican más bien en su capacidad de soportar increíbles castigos físicos y luego saltar de la nada sobre su contrincante para golpearlo hasta desgarrarlo por dentro. Su entrenamiento y sus victorias parecen surgir indudablemente de su esfuerzo, su voluntad de resistir hasta la muerte y su corazón. Rocky define la palabra «valor», y no caben dudas de que representa fielmente el «american dream», lo cual quedará demostrado una vez más en la cuarta entrega de la saga.

Ahora bien, teniendo en cuenta los elementos que conformaban la «cultura de la victoria» a la que refería Engelhardt, los que se encontraron presentes en innumerables productos hollywoodenses, ¿de qué forma se reproducen éstos a través de Rocky IV para transmitir un mensaje ideológico y propagandístico al espectador, en el contexto histórico descripto anteriormente? Analicemos críticamente los siguientes tópicos.

El ataque foráneo

En el comienzo de la película la paz y la calidez del hogar estadounidense serán abruptamente interrumpidas por una presencia que llega desde el exterior.[397] La revista Sports Illustrated anuncia que «Rusos invaden deportes estadounidenses» y señala la llegada del campeón aficionado soviético de boxeo, el Capitán Iván Drago y su esposa medallista doble en natación. Es ella misma quien afirma ante las cámaras de televisión que la Unión Soviética ha decidido entrar oficialmente al boxeo profesional y que su esposo –quien no pronuncia palabra y lleva puesto su traje militar–

ha llegado con sus entrenadores a los Estados Unidos «como deportista internacional y embajador de buena voluntad». Drago ha sido entrenado en su país, y su comitiva espera poder concretar una contienda de exhibición entre él y el famoso campeón Rocky Balboa, con el cual creen que puede enfrentarse porque al primero «nadie se le compara en fuerza, en resistencia y en agresividad. Es indestructible».

Los soviéticos desean mostrarle a la prensa estadounidense parte de los avances que su país ha logrado en la tecnología del desempeño humano. Frente a las preguntas periodísticas, el principal miembro de la comitiva responde «convierte a un hombre en un mejor hombre y a un gran atleta en un superatleta, al aprovechar toda su fuerza. Aunque todo el mundo ignora la química del cuerpo nosotros deseamos educar a su país». Este pasaje del film pretende instalar la idea de superioridad soviética, y Drago demuestra su increíble fuerza con un golpe mientras su comitiva afirma: «los resultados son obvios. Destruye todo lo que golpea».

Finalmente el combate de exhibición será entre Apollo Creed, amigo de Rocky y ex campeón de los pesos pesados, y el boxeador soviético. Llega la noche del esperado combate en Las Vegas –la «ciudad de las Luces»–, y los carteles anuncian el «Evento Especial»: «EE.UU. contra Unión Soviética», mientras los comentaristas televisivos invitan a la exhibición presentando»el evento más inusual en años: Oriente contra Occidente». Apollo tiene una visión muy clara del asunto: «No es sólo una pelea de exhibición sin significado. SOMOS NOSOTROS CONTRA ELLOS. Tal vez no sepas de lo que hablo pero lo sabrás cuando haya terminado».

Comienza el combate y Apollo conecta varios golpes a Drago, quien no sólo parece no sentirlos, sino que incluso se burla del ex campeón al no levantar la guardia. Al recibir un grito desde su esquina –una especie de 'encendido'– Drago arremete contra Apollo, y con sólo unos cuantos golpes le propina una brutal paliza que

incluso se extiende luego del sonar de la campana. Un Apollo ensangrentado apenas si logra llegar a su esquina, y Rocky le advierte que va a detener la pelea. Los comentaristas quedan asombrados por la increíble fuerza del soviético, quien seguirá demostrándola cuando en el segundo asalto vuelva a lanzar un castigo salvaje y sin piedad sobre un Apollo que queda contra las cuerdas, ante la mirada estupefacta de los espectadores que son testigos de la crueldad de Drago. El árbitro intenta intervenir para detener la pelea, pero el soviético lo empuja y no lo deja (algo no visto siquiera en el boxeo profesional). Parece una máquina que no puede detenerse hasta completar su misión. Rocky se prepara para lanzar la toalla pero en ese momento Drago lanza un devastador derechazo que derriba a Apollo y es lo último que éste siente, ya que cae lenta y dramáticamente sin vida a la lona, mientras su esposa es testigo del desastre y la comitiva soviética esboza una mueca de satisfacción. El cuadrilátero se convierte en un caos entre los periodistas y fotógrafos que suben para tomar imágenes de Apollo, al mismo tiempo que Drago, cubierto con la bandera de su país, afirma: «No pueden vencerme. Yo derroto a todos los hombres. Pronto venceré al verdadero campeón. (Refiriéndose a Apollo) Si muere, muere». A diferencia de lo que ocurría en los inicios de la Guerra Fría, en donde el enemigo comunista «podía ocultarse dentro del gobierno, los medios de comunicación, los partidos políticos, los sindicatos»[398] intentando socavar los fundamentos de la american way of life desde dentro, en este caso proviene directamente del exterior y es fácilmente identificable.

Un pueblo víctima

Los comentaristas de televisión sentencian: «Es un pandemonio absoluto. Lo que comenzó como broma, resultó ser un desastre».

El film demuestra concretamente que el responsable principal de este desastre ha llegado desde el exterior acompañado de su comitiva para infligir un golpe certero al pueblo estadounidense: Iván Drago. Es él quien ha empañado la paz del hogar y el clima festivo del pueblo estadounidense que el propio Stallone como

director y guionista muestra –a través de los ojos del soviético– durante la exhibición, al convertirla en entretenimiento puro, con la aparición en el escenario de uno de los reyes del funk, James Brown, quien interpreta el clásico «Living in América» («Quizá no estés buscando la tierra prometida / Pero de cualquier forma podrías encontrarla / Durante todo el recorrido ves nombres familiares / Viviendo en los EE.UU. / Grítalo y te hará sentir orgulloso»). Finalmente el dramatismo no puede ser más evidente –y a ello contribuyen los planos de detalle o primerísimos planos[399] –, con un Rocky manchado en su ropa con la sangre de su amigo –quien muere entre sus brazos vistiendo su pantalón de boxeo con la bandera de los Estados Unidos– y el victorioso Iván Drago, cuyos golpes han terminado con la vida de Apollo.

Tom Engelhardt afirma que «Estados Unidos salió del Vietnam manteniendo sólo dos aspectos de su relato bélico intactos: la condición de pueblo víctima y desamparado y el cautiverio».[400] En la escena del funeral de Apollo es donde se revela el primero de estos aspectos, en la cual Rocky es el encargado de pronunciar las palabras que despiden a su amigo. Pero Engelhardt sostiene también que estos aspectos del relato bélico seguían sirviendo en gran parte como justificación para los triunfantes actos que estaban por venir y que intentaban reparar el sentimiento de agravio nacional.[401]

La idea de «misión» y el triunfo «inevitable»

Ahora será Rocky quien se enfrente a los soviéticos, y de acuerdo con la revista «Newsweek» se encargará de «vengar» la muerte de Apollo. Pero en conferencia de prensa la comitiva soviética sostiene que será una pelea fácil porque «…es cuestión de tamaño y evolución. Drago es el atleta más perfectamente entrenado. Este otro hombre no tiene el tamaño, el aguante ni la genética para ganar. Es físicamente imposible que este pequeño hombre gane. Drago es una mirada al futuro». Aquí es revisitado el famoso mito de David y Goliath. La fecha fijada es el veinticinco de diciembre –Navidad–, lo cual no resulta un dato menor, si se tiene en cuenta la

visión occidental y cristiana que mantienen los Estados Unidos. Pero lo que más sorprende al periodismo es que la pelea se realizará en la Unión Soviética. La esposa de Drago afirma que teme por la vida de su esposo, al que llaman asesino, pero

«…es un púgil profesional, no un asesino. Tienen la creencia que son mejores que nosotros. Tienen la creencia que este país es muy bueno y que nosotros somos muy malos. Tienen la creencia de que son justos y de que nosotros somos muy crueles», mientras el líder de la comitiva vocifera que «¡Son mentiras y propaganda falsa para apoyar a este gobierno antagonista y violento! ¡Pero quizá esta derrota sencilla de este llamado campeón será un ejemplo perfecto de lo patética y débil que se ha vuelto su sociedad!».

Este pasaje del film muestra que la agresión no sólo se practica entre boxeadores, de un modo físico, sino también desde lo verbal entre norteamericanos y soviéticos, y posiciona a Rocky como la figura que representa a la sociedad estadounidense en su conjunto.

Rocky representa al héroe norteamericano que está dispuesto a arriesgar su vida en la misión que se ha auto-impuesto: «Quizá no puedo ganar. Quizá lo único que puedo hacer es quitarle todo lo que tiene. Pero para vencerme, tendrá que matarme. Y para matarme tendrá que tener el valor de pararse frente a mí. Y para hacer eso tiene que estar dispuesto a morir. No sé si está listo para hacerlo». Este es uno de los tantos pasajes a partir de los cuales la película puede ubicarse dentro del género del drama o melodrama.[402] El significado del boxeo como deporte prácticamente ha quedado olvidado y sólo es la excusa para la batalla en donde dos personas ponen en juego su propia vida.

A partir de este momento, el film comienza a estar fuertemente influido por el ritmo narrativo del video-clip, mostrando

innumerables imágenes montadas que cruzan por la mente de Rocky y que repasan episodios de su vida deportiva y personal,[403] mediante el recurso del flashback. Es el encuentro íntimo del héroe consigo mismo y en el que reafirma que su principal motivación es limpiar el honor de su amigo fallecido.

La partida del hogar es la del hombre que deja el lujo y la confortable vida familiar, que deja a sus seres queridos para emprender una misión de la que tiene conciencia plena que tal vez pueda costarle la vida, pero en donde la necesidad interna de enfrentarla lo supera todo. Al despedirse de su hijo le confiesa:

«La verdad es que a veces tengo un poco de miedo. Cuando estoy en el cuadrilátero recibiendo golpes y mis brazos me duelen tanto que no puedo levantarlos pienso: 'Dios, ojalá este sujeto me pegara en la barba para ya no sentir nada'. Luego sale otra parte de mí que no tiene tanto miedo. Es otra parte que quiere recibir más golpes y que quiere seguir durante un encuentro más porque al pelear ese encuentro más cuando ya no crees poder… Eso es lo que hace la diferencia en tu vida».

Aquí el guión enfatiza la diferencia radical con respecto a la preparación y la visión del soviético como una máquina desprovista de sentimientos y el costado profundamente humano y cargado de tintes heroicos que definen a Rocky.

La película se traslada inmediatamente del calor del hogar estadounidense al intenso frío y los picos nevados de la URSS. Desde el comienzo la llegada parece estar dominada por un clima de hostilidad, la nieve cae por doquier y la actitud de las pocas personas que salen a recibirlos (entre los que se encuentran soldados del ejército soviético) no resulta precisamente afable. Son trasladados hacia el lugar que Rocky ha pedido para poder

entrenarse y el paisaje no puede resultar más desolador: una casa con granero en el medio de la nada, simplemente rodeados por cientos de kilómetros de nieve, algunos árboles y como fondo las montañas nevadas. El boxeador queda sorprendido por el aislamiento que los rodea, pero es lo que él mismo ha solicitado queriendo alejarse de todo. Para reforzar la situación de un espacio en cual no hay posibilidad de escapar, del cual los estadounidenses se encuentran «cautivos» –aunque voluntariamente– los soviéticos le han asignado dos personas como «acompañantes oficiales», que «irán a donde él vaya». Esta es la imagen que el film pretende retratar para el espectador en relación a la Unión Soviética, su pueblo y el modo en que allí se vive.

Rocky ubica en su habitación la foto de su hijo y a continuación la imagen de Iván Drago, quien desde la muerte de Apollo prácticamente ha desaparecido de la escena. Las palabras con su actual entrenador Duke son paradigmáticas respecto de lo que le espera al solitario héroe y lo que debe enfrentar. Su entrenador le confiesa emotivamente, con lágrimas en los ojos:

«Tendrás que hacer casi todo solo, pero estaré a tu lado. Apollo era como mi hijo, yo lo crié. Cuando él murió, parte de mí murió. Pero ahora tú eres el importante, el que mantendrá vivo su espíritu. Tú eres el que se asegurará de que no haya muerto en vano. Tendrás que vértelas negras, peor que cualquier pesadilla que hayas podido imaginar. Pero al final tú serás quien quede de pie. Sabes lo que tienes que hacer. Hazlo».

Aquí se refuerza la imagen del hombre solo que tiene todo en su contra y aún así debe luchar contra todo ello para alcanzar la victoria final. Como señala Engelhardt, «lo que en otro tiempo había parecido algo natural necesitaba ahora no sólo una excesiva ilustración, sino también un tipo de exageración a lo dibujos animados que en otros tiempos se habría confundido con pura filfa [...] El sentirse ahora ‘bueno’ implicaba un esfuerzo y una tensión

espantosos».[404] En el mismo sentido pueden trazarse ciertos paralelismos entre Rocky y otro clásico personaje de la época interpretado por el mismo Sylvester Stallone: John Rambo.[405] En el plano de la política exterior estadounidense, la administración Reagan tampoco parecía tener opción, y enfrentaba la obligación de dar batalla al «Imperio del Mal».

Rocky comienza en solitario a entrenarse y tendrá que enfrentarse a condiciones climáticas muy duras, mientras cruza miradas con los pocos campesinos que aparecen en escena y es vigilado por los soviéticos. Se hace presente nuevamente la narrativa del video-clip y aquí la contraposición no puede ser más evidente entre el boxeador estadounidense que entrena con aquellos elementos que la naturaleza pone a su disposición, e Iván Drago, quien entrena con los más modernos métodos y tecnología de última generación, bajo la supervisión de su esposa y un equipo completo de científicos. Pero en este caso las adversidades que debe enfrentar Rocky –quien entre otras actividades se dedica a correr en la nieve y a derribar árboles con un hacha– templan su ánimo para el desafío que debe afrontar. Desde el punto de vista de la construcción ideológica y propagandística de la película es central la oposición entre el «héroe» estadounidense y su par opuesto, cuestión que atraviesa todo el guión y en determinados pasajes de forma más evidente que en otros.

Sin duda otro personaje importante de la trama es la esposa de Rocky, quien duda que éste pueda alcanzar la victoria. Todo se disipa cuando al regresar de su entrenamiento el boxeador se encuentra con ella, quien había llegado por sorpresa a la Unión Soviética para acompañarlo tal como había sucedido en entregas anteriores de la saga. Ella dice: «No pude mantenerme alejada. Te extrañé. Estoy contigo pase lo que pase». Aquí se refuerza un papel «secundario» que ha aparecido en múltiples ocasiones en el cine hollywoodense: la mujer que pese a los desacuerdos decide mantenerse fiel y obediente al lado de su hombre, reforzando la importancia de los vínculos familiares. Pero en este caso, a diferencia de lo sostenido por Marc Ferro respecto de las películas

norteamericanas sobre la Segunda Guerra Mundial, en las cuales «la anécdota de una esposa fiel esperando el regreso de su marido es uno de los temas principales y más recurrentes en este tipo de films»,[406] es la propia esposa la que sale a la búsqueda de su hombre. Los rasgos dóciles y afectuosos que caracterizan a la esposa de Rocky se contraponen a la frialdad del vínculo entre Drago y su esposa, la cual desempeña un papel más «enérgico» y activo que la primera.

La presencia de su esposa definitivamente anima todavía más a Rocky, que a partir de este momento entrenará con más intensidad todavía, a pesar de que el soviético no se queda atrás. En ambos casos la cámara no deja de deslizarse de un lado a otro tomando los músculos y la fortaleza física que van logrando los boxeadores, pero hay un dato revelador y es la inyección que aplican a Drago, lo cual permite suponer que consumía ciertas sustancias que de acuerdo con la línea de la película los norteamericanos desconocen. El mensaje que claramente se intenta transmitir en este pasaje es que los soviéticos utilizan cualquier método con tal de alcanzar sus objetivos, aunque esto incluya ir en contra de lo permitido. Claro está que para Rocky nada de esto es necesario: le basta la determinación de cumplir su misión. Por otro lado, mientras Rocky parece esforzarse hasta el límite en su entrenamiento como producto de su propio impulso y humanidad, la exigencia para el soviético no proviene de sí mismo sino desde fuera, por su esposa, su equipo de entrenamiento y científico y las máquinas que elevan la intensidad del esfuerzo que debe realizar. Prácticamente la voluntad propia se encuentra ausente en la figura de Drago, quien debe responder como una «máquina» a las instrucciones con las que se encuentra en el camino. El soviético no pronuncia casi ninguna palabra a lo largo de la película, y las pocas que esboza («perderás», «debo destruirte», «no pueden vencerme») refuerzan en el espectador y llevan al extremo la sensación de un hombre-máquina al que se le deja la capacidad para destruir la vida y llevar a cabo misiones de «busca y destruye».[407]

Ha llegado por fin el momento del esperado enfrentamiento. La

película sitúa inmediatamente al espectador en el marco en que tendrá lugar: aparece el símbolo de la hoz y el martillo y las imágenes de Marx, Lenin y Trotsky, mientras los comentaristas estadounidenses afirma que «éste promete ser el evento de boxeo más visto en la historia», en el cual Rocky se enfrenta a la «Muerte del cielo», sobrenombre que ha recibido Drago luego del fallecimiento de Apollo. Desde su camarín Rocky es pura concentración mientras los que lo acompañan, con miradas desconcertadas, sienten el grito atronador del público soviético en apoyo a su boxeador, lo cual refuerza la sensación de cautividad. A pesar de ello Rocky se toma su tiempo para ponerse de rodillas y rezar una oración –lo que hará nuevamente al comenzar el combate–, volviéndose a hacer presente en el film el elemento religioso que acompaña al estadounidense.

La multitud desborda de odio hacia el estadounidense y quienes lo acompañan, abucheándolos permanentemente, lo cual no parece surtir efecto sobre el boxeador. La entrada del campeón nacional soviético se desarrolla en una escena que intenta mostrar el poderío y la fortaleza del país. Es ovacionado por un público que combina a la alta dirigencia, miembros del ejército uniformados y el común del pueblo, y en este instante las cámaras vuelven a los primerísimos planos para captar la expresión en el rostro de los boxeadores y las miradas que se lanzan mutuamente, que parecen reflejar a través de ellos el clima de tensión propio de la Guerra Fría.

Desde el comienzo del combate los ataques frontales y furiosos de Drago provocan heridas severas en Rocky, quien por el momento sólo intenta resistir. Pero no sólo pelea contra quien parece ser un rival invencible, sino también contra un público muy hostil. Cae tres veces a la lona, parece estar transitando el infierno mismo, pero todo parece comenzar a cambiar cuando le asesta un golpe que hiere al soviético y en donde por primera vez se lo ve sangrar, lo cual demuestra que finalmente no es invencible. Desde su rincón el entrenador de Rocky lo convence: «¿Ves? ¡No es una máquina! ¡Es un hombre!». Pero es Drago quien ahora cree que el estadounidense

no es humano, sino que es como un trozo de hierro. Es imposible que pueda soportar tremendo castigo. Precisamente a lo largo del film se ha demostrado que Rocky no es una máquina, sino un hombre con un valor, corazón y una determinación de victoria que en este caso lo diferencian de Drago.

La música de fanfarria como sonido ambiente y los comentarios de los periodistas contribuyen a reforzar la situación de una «guerra» sobre el cuadrilátero. Parece que todo vale en Moscú. Transcurren los asaltos entre golpes mortales que se lanzan mutuamente los boxeadores y el soviético comienza a desmoralizarse al observar cómo luego de derribar una y otra vez a Rocky, éste se pone de pie nuevamente. Pero todo da un vuelco inesperado cuando entre el público enfervorizado hay quienes comienzan a vitorear a Rocky, y de pronto Moscú se pone a su favor por su capacidad para soportar el castigo y el dolor manteniéndose en pie. ¡Ahora el estadio ovaciona al norteamericano!

La emotiva victoria del estadounidense y la escena final demuestra cuán fuertemente cargado de elementos ideológicos se encuentra el film, en el momento en el que un Rocky envuelto en la bandera de EE.UU. y animado por el público soviético, dirige una especie de discurso que parece sintetizar uno de los principales mensajes que se pretenden enviar al espectador:

«Vine esta noche sin saber qué esperar. He visto que mucha gente me odia y no sabía como sentirme, así que supongo que ustedes tampoco me agradaban mucho. Durante esta pelea he visto muchos cambios: sus sentimientos hacia mí y mis sentimientos hacia ustedes. Aquí hubo dos hombres matándose el uno al otro. Pero creo que eso es mejor que 20 millones de personas. Lo que intento decir es que si yo puedo cambiar y ustedes pueden cambiar… ¡Todos pueden cambiar!»

Su mensaje parece encontrar el consenso deseado ya que recibe la aclamación de todo el público, y en ese mismo momento en una imagen cuestionable y muy poco verosímil Gorbachov (quien se hallaba presente en el recinto) se levanta «conmovido» y aplaude al campeón, gesto que es imitado por el resto de los miembros del Politburó, mientras en el cuadrilátero y las tribunas la imagen es de triunfo y felicidad plena. Este mensaje parece destinado no sólo al espectador en general, sino especialmente a los gobiernos de los dos países enfrentados, pero en el caso de la película esencialmente al soviético, ya que aparecen aquellos que lo dirigen. En las postrimerías de la Guerra Fría, la escena de Gorbachov valorando y aplaudiendo el discurso de Rocky Balboa sobre la posibilidad de cambio parece representar a una Unión Soviética que deja atrás su pasado para entrar en una fase de renovación, que inevitablemente condicionaría al conflicto en un futuro no muy lejano, a juzgar por su desenlace unos años más tarde.

Conclusión

Retomando las ideas propuestas al comienzo del trabajo, puede afirmarse que la visión de la industria cinematográfica sobre hechos y/o procesos históricos se ha utilizado a lo largo del siglo XX –y se continúa utilizando en la actualidad– como un importante mecanismo de reproducción ideológica y cultural. Durante la década de 1980, en la cual Ronald Reagan ocupó la presidencia de los Estados Unidos, una serie de personajes hollywoodenses interpretados por actores como Sylvester Stallone o el germano-norteamericano Arnold Schwarzenegger encarnaron en la pantalla grande los esfuerzos norteamericanos por derrotar a su enemigo por excelencia, la Unión Soviética, alcanzando de este modo la supremacía mundial.

Los intentos por demostrar esta superioridad consistieron entre otros en tratar de generar consenso en la sociedad estadounidense –a través del cine– respecto de ciertos tópicos que habían caracterizado a la «cultura de la victoria» a la cual se refería Tom Engelhardt: el ataque foráneo recibido por los Estados Unidos desde

afuera; la sensación de ser un pueblo «víctima» y la «misión» de reparar esa situación; la búsqueda y el deseo de victoria por encima de todos los obstáculos imaginables. No cabe duda que el triunfo del boxeador estadounidense en la película es presentado como sinónimo del bien y el fracaso del mal.

Rocky IV integra claramente aquel conjunto de ficciones «de época» que con una fuerte impronta ideológica actuaban como herramienta de propaganda pro-norteamericana durante la «segunda» Guerra Fría. Era necesario demostrar que la Unión Soviética continuaba siendo una presencia «amenazante», y la película hace hincapié en esta idea a través del deporte. Esto resultaba funcional a la administración Reagan, quien justificaba de este modo ante la sociedad norteamericana el creciente presupuesto militar. Era necesario mostrar que a pesar de todos los obstáculos el triunfo era cuestión inevitable, lo cual actuaba a favor de dejar definitivamente atrás el Síndrome de Vietnam.

Sin duda la película analizada «informa sobre el momento en que fue realizada. El guión, el montaje, la dirección, la producción y el sentido que se otorga a determinados acontecimientos, son elementos altamente reveladores de la sociedad que produjo y consumió estos productos».[408] En este sentido permite acercarnos a la realidad social, política, económica y cultural del momento en que fueron hechas, e incluso montar ciertos paralelismos: los ataques moralizantes de Reagan al enemigo soviético pueden verse retratados en el film a través del discurso final de Rocky –de tono similar– y el poco verosímil aplauso de Gorbachov.

Apelando de manera constante a las emociones del espectador, reserva papeles perfectamente delineados para sus principales protagonistas: Iván Drago, el soviético que representaba al «imperio del mal» al que aludía Reagan en la década de 1980. Rocky Balboa, la encarnación del «american dream», un héroe excepcional pero al mismo tiempo producto de su sociedad, el ídolo detrás del cual se encolumna su pueblo y que encarna a la perfección el espíritu de

honor y triunfo estadounidense.

377 Engelhardt, Tom. El fin de la cultura de la victoria. Estados Unidos, la guerra fría y el desencanto de una generación. Barcelona, Editorial Paidós, 1997.

378 «A diferencia de la prensa, que en la mayor parte del mundo interesaba sólo a una pequeña elite, el cine fue, casi desde el principio, un medio internacional de masas». Hobsbawn, Eric. Historia del siglo XX. Buenos Aires, Crítica, 1998, página 198.

379 Engelhardt, Tom. El fin ..., op cit., página 33.

380 Rollins, Peter C. (comp). «Hollywood: el cine como fuente histórica. La cinematografía en el contexto social, político y cultural». Buenos Aires, Editorial Fraterna, 1987, página 13.

381 Nigra, Fabio. «El discurso histórico hecho cine: la mirada norteamericana»; De Sur a Norte. Perspectivas Sudamericanas sobre Estados Unidos, volumen 8, número 16, página 85.

382 Hobsbawn, Eric. Historia del…, op cit,, página 247.

383 «Con Reagan se inició una tercera y última etapa [de la Guerra Fría]. Reagan se propuso devolver a su país el rango de gran potencia tras –según el- un período de dudas y decepciones. Insistió en la superioridad de la democracia y la economía de mercado frente al sistema soviético. En esa superioridad, debía

fundamentarse una remozada y enérgica política de contención». Salomón, Alejandra. «La política exterior norteamericana durante la presidencia de Jimmy Carter», en Pozzi, Pablo y Nigra, Fabio. Huellas imperiales. Historia de los Estados Unidos de América 1929-2000; Buenos Aires, Imago Mundi, página 527.

384 Engelhardt, Tom. El fin..., op cit, página 323.

385 Zinn, Howard, La otra historia de los Estados Unidos. Buenos Aires, Siglo XXI, página 462. Zinn señala que este legado de la guerra de Vietnam atormentaba a las administraciones de Reagan y Bush, las cuales esperaban extender el poder americano por todo el mundo.

386 «Tanto en los asuntos internos como internacionales, la postulación de una amenaza exterior se combinó con la alarma por la erosión de los valores preexistentes, para alentar la movilización para una nueva guerra fría». Klare, Michael. «El ataque contra el 'Síndrome de Vietnam'», en González Casanova Pablo (coord.) Estados Unidos, hoy. México, Siglo XXI, 1984, página 34.

387 Engelhardt, Tom. El fin..., op cit, páginas 335 y 336.

388 Nigra, Fabio. Rambo III, o la política exterior reaganiana explicada a los jóvenes; mímeo, inédito. página 75.

389 Paiaro, Diego. «El FBI en la industria del cine y la problemática de la coacción y el consenso» en Pozzi, Pablo y Nigra, Fabio. Huellas imperiales.., op cit, páginas 235 y 236.

390 «Para justificar el gasto de billones de dólares en incrementar las fuerzas nucleares y no nucleares, se utilizaba el miedo a que la Unión Soviética –que también estaba incrementando su fuerza- invadiera Europa occidental (…) La potenciación de este temor en las mentes del público norteamericano resultaba útil a la hora de defender la construcción de armas espantosas y superfluas». Zinn, Howard. La otra historia…, op cit, página 432.

391 Spanier, John. La política exterior norteamericana a partir de la Segunda Guerra Mundial. Buenos Aires, GEL, 1991, página 268.

392 Engelhardt, Tom. El fin..., op cit, página 348.

393 Martín de la Guardia, Ricardo M. «La evolución de la Unión Soviética desde la Segunda Guerra Mundial hasta nuestros días», en Historia del mundo actual (desde 1945 hasta nuestros días). Universidad de Valladolid, Serie: Manuales y textos universitarios; Los Autores, Valladolid, 1996.

394 Saunders, F.S. The Cultural Cold War. The C.I.A. and the World of arts and letter. New York, The New Press, 1999, página 287.

395 Nigra, Fabio. Rambo III, op cit., página 75.

396 Engelhardt, Tom. El fin..., op cit, página 329.

397 Puede trazarse un paralelo con la afirmación de Marc Ferro sobre las películas sobre la sociedad norteamericana durante la Segunda Guerra Mundial: «…la vida familiar es intocable, es un unconquered fortress más sólida que nunca». Ferro, Marc. Historia Contemporánea y Cine. Barcelona, Ariel, 1995, página 130.

398 Paiaro Diego. «El FBI en ...», op. cit., página 235.

399 «El plano de detalle o primerísimo plano es el que acerca una parte del rostro humano o de un objeto con el fin de reforzar una intencionalidad dramática o de mostrar algo que es esencial a la narración, etc. Su contemplación suele tener un efecto de impacto al llamar poderosamente la atención sobre el fragmento vitalizado». Romaguera i Ramió, Joaquim. El lenguaje cinematográfico. Gramática, géneros, estilos y materiales. De la Torre, Madrid, 1999, página 20.

400 Engelhardt, Tom. El fin..., op cit., página 340.

401 Engelhardt cita en este sentido –al comienzo de su trabajo- las palabras de Roosevelt luego del ataque contra Pearl Harbor, que apoyan su idea de un relato del triunfo: «[Roosevelt] prometió firmemente que, 'haciendo uso de su legítimo poder, los americanos se alzarán con la victoria final', con 'el triunfo inevitable'». Ídem, página 19.

402 «Se trata, siempre, de episodios en los que el infortunio y el dolor humano presiden el deambular y el devenir de las 'víctimas, ante un presente desdichado (…) En medio de tales circunstancias adversas, estos seres se conducen como mejor pueden y saben en lucha siempre entre sus convicciones, la moral, y sus deseos, la vida; entre el azar, buscado o no, y la necesidad de salirse de él o de

sucumbir por su causa». En Romaguera i Ramió, Joaquim. El lenguaje... op. cit., página 65.

403 «El trabajo de montador adquiere, por su situación casi terminal del proceso, una responsabilidad mayúscula, no sólo como manipulador de espacios y tiempos en los que se ha impresionado la película, sino como seleccionador, ordenador y definidor de unas imágenes y unos sonidos que configurarán a la postre la historia que se pretende explicar». Ídem, página 36.

404 Engelhardt, Tom. El fin..., op cit., páginas 344-345.

405 Señala Engelhardt: «Rambo era víctima, rebelde y salvador, mientras que los vietnamitas (y sus amos rusos) eran los que se quedaban atascados […] Completamente solo, Rambo demuestra ser capaz de acuchillar, agarrotar, electrocutar, hacer saltar por los aires y ahogar en el fango a un número prodigioso de enemigos, y todo ello sin perder su sentimiento de compasión de sí mismo». En otro párrafo: «Si Rambo no era violado y victimizado una y otra vez, entonces la masacre que seguía, en cierto modo, no podía tener lugar». Ibid, páginas 344-345.

406 Ferro, Marc. Historia Contemporánea..., op. cit., página 131.

407 Engelhardt, Tom. El fin..., op. cit., página 332.

Bibliografía general utilizada

Abarca, María Graciela. «El movimiento por los derechos civiles»; en Pozzi, Pablo y Nigra, Fabio. Huellas imperiales. Historia de los Estados Unidos de América 1929-2000; Buenos Aires, Imago Mundi, 2003.

Abarca, María Graciela, «El Destino Manifiesto y la construcción de una nación continental», en Nigra, Fabio y Pozzi, Pablo (comps.) Invasiones bárbaras en la historia contemporánea de los Estados Unidos; Buenos Aires, Maipue, 2009.

Adams, Willi Paul. «La década de 1960»; en Los Estados Unidos de América; Madrid, Historia Universal Siglo XXI, 1979.

Althusser, Louis. «Ideología y Aparatos Ideológicos del Estado»; en Zizek, Slavoj (comp.). Ideología. Un mapa de la cuestión; Buenos Aires, FCE, 2003.

Anderson, Benedict. Comunidades Imaginadas, reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo; México, FCE, 1991.

Ansen, David and Lee, Spike, «The Battle For Malcolm X», Newsweek, Accessed May 15, 2008.

Appy, Christian G. «Vietnam: una guerra de clase»en Fabio Nigra y Pablo Pozzi, comps. Huellas imperiales. Estados Unidos de America

de la crisis de acumulación a la globalización capitalista 1929-2000. Buenos Aires, Imago Mundi, 2003.

Astre, Georges-Albert y Hoarau, Albert-Patrick, «Los 'heroes' del 'western': tipos, estereotipos y modelos» en El universo del Western, Fundamentos, Madrid, 1997.

Austin, Victor. La Guerra de Secesión, Buenos Aires, Los libros del Mirasol, 1964.

Baczko, Bronislaw. Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas; Buenos Aires, Nueva Visión, 2005.

Benjamin, Walter. «La obra de arte en la época de su reproductividad técnica», en Benjamin, Walter. Conceptos de Filosofía de la Historia, Buenos Aires, Terramar, 2007.

Berg, Walter H. «Indochina en pleno cambio de las constelaciones de poder» en Benz, Wolfgang y Graml (comps.) en El siglo XX. III. Problemas mundiales entre los dos bloques de poder. México. SigloXXI, 1990.

Billorou, María José. «Entre la crisis y la prosperidad. El movimiento obrero norteamericano, 1930-1950»; en Pozzi, Pablo et al. De Washington a Reagan: trabajadores y conciencia de clase en los Estados Unidos, Buenos Aires, Cántaro, 1990.

Bloch, Marc. Introducción a la Historia, Brevarios del Fondo de

Cultura Económica, México, 1982.

Bornstein Sánchez, Alberto. «El pasado a 24 imágenes por segundo: reflexiones sobre la utilidad del cine histórico»; en Cuadernos de Historia Moderna. Nº 12, pp. 277-292. Univer.

Bowles, S. Gordon, D. y Weisskopf, T. La economía del despilfarro; Madrid, Alianza Editorial, 1986.

Brecher, J. «No se muera de hambre: luche», en Pozzi, Pablo el al. De Washington a Reagan: Trabajadores y conciencia de clase en los Estados Unidos; Buenos Aires, Cántaro, 1990.

Carbone, Valeria Lourdes. «El 'Boicot de Montgomery', 50 años después»; en De Sur a Norte. Perspectivas Sudamericanas sobre Estados Unidos,Volumen 7, número 14, Fundación Centro de Estudios Americanos, Centro Regional de Estudios sobre Estados Unidos, 2006.

Bosh, Aurora. Historia de los Estados Unidos, 1776-1945, Barcelona, Crítica, 2005.

Carmichael, Stokely. «Poder y racismo»; en Grinberg, Miguel (comp.). La nueva revolución Norte Americana; Buenos Aires, Editorial Galerna, 1968.

Capdevila, Néstor. El concepto de ideología; Buenos Aires, Nueva Visión, 2006.

Cincotta, Howard, Reseña de la Historia de los Estados Unidos, USIS, 1994.

Clementi, Hebe. F. J. Turner; Buenos Aires, CEAL, 1992.

Dadamo, Florencia.»Estados Unidos y la década de 1960. El despertar la conciencia»; en Nigra, Fabio y Pozzi, Pablo (comps.) Invasiones bárbaras en la historia contemporánea de los Estados Unidos; Buenos Aires, Maipue, 2009.

Daugherty, William J., Borden, Mark. Executive Secrets: Covert actions and presidency. University Press of Kentucky. 2006.

Doyle, Robert C., «The American fighting Man» en Rollins, Peter. (ed.) The Columbia companion to American history on film: How the movies have portrayed the American past. New York, Columbia University Press, 2003.

Durham, Philip and Jones, Everett L. The Western Story. Fact, fiction and myth, Harcourt Brace Jovanovich, Inc, Los Angeles, University of California, 1975.

Draper, Theodore. «Malcolm X»; en El nacionalismo negro en Estados Unidos; Madrid, Alianza, 1972.

Eagleton, Terry. «La ideología y sus vicisitudes en el marxismo

occidental»; en Zizek, Slavoj (comp.). Ideología. Un mapa de la cuestión; Buenos Aires, FCE, 2003.

Elisalde, Roberto, «Orígenes y formación de la clase obrera norteamericana (1780-1870)», en Pozzi et al. De Washington a Reagan: trabajadores y conciencia de clase en los Estados Unidos, Buenos Aires, Cántaro, 1990.

Engelhardt, Tom. «Tiempo de relatos»; en El fin de la cultura de la victoria. Estados Unidos la guerra fría y el desencanto de una generación; Barcelona, Paidós, 1995.

Falk, Richard. The Vietnam Syndrome. The Nation Magazine. July 9, 2001.

Fernández, Lewkowicz, Rodríguez, Román. Enseñar historia argentina contemporánea. Historia oral, cine y prensa escrita; Buenos Aires, Editorial Aique.

Ferro, Marc. Cine e Historia, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

Ferro, Marc. «Cine y conciencia de la historia en Estados Unidos»; en Historia Contemporánea y Cine; Barcelona, Ariel, 1995.

Ferro, Marc. Perspectivas en torno a las relaciones Historia-Cine. Conferencia «Histoire et non-Histoire, sous leur forme savante, romanesque ou cinématographique», en las VI Jornades d' Història i Cinema de la Universidad de Barcelona. En http://

www.publicacions.ub.es/biblioteca

Digital/cinema/filmhistoria/Art.M.Ferro.pdf

Franklin, Bruce. Vietnam y las fantasías norteamericanas; Buenos Aires, Final Abierto, 2008.

Gordon, D.M., Edwards, R., y Reich, M. Trabajo segmentado, trabajadores divididos. La transformación histórica del trabajo en Estados Unidos; Madrid, Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, 1986.

Green, James, «Radical America: Historia del movimiento, Historia militante», en Taller. Revista de Sociedad, Cultura y Política, Vol. 6, Nº 16, Buenos Aires, julio 2001.

Grinberg, Miguel. «La rebelión negra en EEUU»; en Grinberg, Miguel (comp.). La nueva revolución Norte Americana; Buenos Aires, Galerna, 1968.

Gutman, G. H. «The rights-conscious 1960´s» en Who built America. Working people & the nations economy, politics, culture & society. Vol II. New York. Pantheon Books, 1992.

Hardt, Michael y Negri, Antonio.»El poder en red: La soberanía de los Estados Unidos y el nuevo imperio» en Imperio. Paidós, 2002.

Hobsbawm, Eric. «Las artes, 1914-1945»; en Historia del siglo XX; Buenos Aires, Editorial Crítica, 2005.

Insulza, José Miguel. «Notas sobre la formación de la clase obrera y el movimiento sindical en Estados Unidos», CIDE. Estados Unidos. Perspectivas latinoamericanas, N° 11.

Jakubowicz, Eduardo y Radetich, Laura. La historia argentina a través del cine. Las visiones del pasado (1933-2003), Buenos Aires, La crujía, 2006.

Jones, Maldwyn A. «Los años turbulentos, 1960-1980» en Historia de Estados Unidos 1607-1992. Madrid, Cátedra, 1996.

Karnow, Stanley. «Escalation» en Vietnam, a history. New York, Penguin Books, 1983.

Klare, Michael T.. Beyond the Vietnam Syndrome. US interventionism in the 1980's. Institute for Policy Studies. 1981.

Klare, Michael. «El ataque contra el 'Síndrome de Vietnam'». En González Casanova Pablo (coord.) Estados Unidos, hoy; México, Siglo XXI, 1984.

Kent, Arthur. «Charlie Wilson's Whopper». Options Politiques, February 2008.

Landy, M. The Historical Film. History and Memory in Media, New Jersey, Rutgers University Press, 2001.

Laurie, Bruce. «Estilos de vida de los artesanos de Filadelfia, 1820-1850», en Pozzi et al. De Washington a Reagan: trabajadores y conciencia de clase en los Estados Unidos, Buenos Aires, Cántaro, 1990.

Lenk, Kurt. El concepto de ideología; Buenos Aires, Amorrortu, 2000.

Lindbeck, Assar, La economía política de la Nueva Izquierda, Madrid, Alianza, 1973.

Lynd, Staughton. «Padre e hijo: labor intelectual fuera del ámbito académico», en Taller. Revista de Sociedad, Cultura y Política, Vol. 6, Nº 16, Buenos Aires, julio 2001.

Martí, Analía. «Movimiento por los derechos civiles e institucionalización del conflicto»; en Pozzi, Pablo y Nigra, Fabio. Huellas imperiales. Historia de los Estados Unidos de América 1929-2000; Buenos Aires, Imago Mundi, 2003.

Martín de la Guardia, Ricardo M. «La evolución de la Unión Soviética desde la Segunda Guerra Mundial hasta nuestros días», en Historia del mundo actual (desde 1945 hasta nuestros días). Universidad de Valladolid, Serie: Manuales y textos universitarios; Los Autores, Valladolid, 1996.

Marx, Carlos. La Ideología Alemana; Montevideo, Pueblos Unidos, 1985.

McCrisken, Trevor B. y Pepper, Andrew. «Introduction» en American history and contemporary Hollywood film. New Jersey, Rutgers University Press, 2005.

Monteverde, J.E. «El cine y la enseñanza de la Historia». Historia 16, Nº 134, junio 1987.

Monteverde, José E., Selva, Marta y Solá, Anna. La representación cinematográfica de la historia, Madrid, Akal, 2001.

Montgomery, David. «La lanzadera y la cruz. Tejedores y artesanos en los motines de Kensington de 1844», en Pozzi et al., De Washington a Reagan: trabajadores y conciencia de clase en los Estados Unidos, Buenos Aires, Cántaro, 1990.

Morgan, Edmund S. La Invención del Pueblo. El surgimiento de la soberanía popular en Inglaterra y Estados Unidos; Buenos Aires, Siglo XXI, 2006.

Morrison, S. E,.Steele Commager H, Leuchtenburg, W.E.. Breve Historia de los Estados Unidos, México, FCE, 1993.

Moyano, Angela. «La Frontera: Interpretaciones acerca de la tesis de Turner», en Arriaga Weiss, V. A, Grunstein Dickter, A., Moyano Pahissa, A. y Suárez Arguello, A. R. (comps.) Estados Unidos visto

por sus historiadores, Tomo I, Mexico, Instituto Mora, 1991.

Nevis, Allan & Steele Commanger, Henry con Morris, Jeffrey. Breve Historia de los Estados Unidos. Fondo de Cultura Económica. Reedición 1996.

Nelly, R. The upperworld and the underworld. Case studies of racketeering and business infiltration in the Unites States, New York: Kluwer Academic/Plenum Publishers, 1999.

Nigra, Fabio. «La American Federation of Labor y los Yellow Dog Contracts», en Nigra, Fabio y Pozzi, Pablo. Huellas imperiales. Estados Unidos de la crisis de acumulación a la globalización capitalista (1930-2000, Buenos Aires, Imago Mundi, 2003.

Nigra, Fabio. «Mississippi en llamas, o cómo los chicos buenos del FBI siempre salvan a los pobres negros». Ponencia. V Jornadas Nacionales de Historia Moderna y Contemporánea. Mar del Plata. 2006.

Nigra, Fabio. «El discurso histórico hecho cine: la mirada norteamericana»; De Sur a Norte. Perspectivas Sudamericanas sobre Estados Unidos, volumen 8, número 16.

Nigra, Fabio. «Sobre la historia norteamericana, versión Hollywood. Algunas hipótesis de trabajo», en Siembra, Revista de Artes y Humanidades de la Universidad Autónoma de Chapingo, Año 3, nro. 7, mayo-agosto de 2007.

Nigra, Fabio. «La (re)construcción del pasado norteamericano: How the west was won»; ponencia presentada en las XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, Tucumán, septiembre de 2007.

Nigra, Fabio. «El tercer New Deal: la economía de la guerra, 1941-1946»; «La dominación internacional, 1946-1967». Una historia económica (inconformista) de los Estados Unidos de América, 1865-1980; Editorial Maipue, Buenos Aires, 2007.

Nigra Fabio y Pablo Pozzi. La decadencia de los Estados Unidos. De la crisis de 1979 a la megacrisis de 2009; Buenos Aires, Maipue, 2009.

Nigra, Fabio. «Rambo III o la política exterior reaganiana explicada a los jóvenes». Mímeo, inédito.

Novick, Peter, Ese noble sueño. La objetividad y la historia profesional norteamericana, México, Instituto Mora, 1997 (primera edición en inglés, 1988).

José Nun. «Elementos para una teoría de la democracia: Gramsci y el sentido común»; en José Nun. La Rebelión del Coro. Estudios sobre la racionalidad política y el sentido común; Buenos Aires, Nueva Visión, 1989.

Paiaro, Diego. «El FBI en la industria del cine y la problemática de la coacción y el consenso» en Pozzi, Pablo y Nigra, Fabio. Huellas imperiales. Historia de los Estados Unidos de América 1929-2000. Imago Mundi, Buenos Aires. 2003.

Portantiero, Juan Carlos. Los usos de Gramsci; México, Folios, 1981.

Poulson, B. W. Economic History of the United States; New York, McMillan, 1981.

Pozzi, Pablo y al. De Washington a Reagan: Trabajadores y conciencia de clase en los Estados Unidos; Buenos Aires, Cántaro, 1990.

Pozzi, Pablo. «Excepcionalismo y clase obrera en los Estados Unidos», en Pozzi et al., De Washington a Reagan: trabajadores y conciencia de clase en los Estados Unidos, Buenos Aires, Cántaro, 1990.

Pozzi, Pablo y Elisalde, Roberto «Conflicto y consenso en la historiografía norteamericana: una historia politizada»; en Pozzi, Pablo. Un pasado imperfecto. Historia de Estados Unidos; Buenos Aires, Manuel Suárez, 1992.

Pozzi, Pablo. «La clase obrera norteamericana en la era post-Reagan», en Nigra, Fabio y Pozzi, Pablo, Huellas imperiales. Estados Unidos de la crisis de acumulación a la globalización capitalista (1930-2000), Buenos Aires, Imago Mundi, 2003.

Pozzi, Pablo y Nigra, Fabio. «De la posguerra a la crisis. La reestructuración económica del capitalismo estadounidense, 1970-1995»; en Pozzi, Pablo y Nigra, Fabio. Huellas imperiales. Historia de los Estados Unidos de América 1929-2000; Buenos

Aires, Imago Mundi, 2003.

Pozzi, Pablo. «Una polémica historiográfica. El New Deal: ¿Una solución eficaz para la Gran Depresión?»; en Pozzi, Pablo y Nigra, Fabio. Huellas imperiales. Historia de los Estados Unidos de América 1929-2000; Buenos Aires, Imago Mundi, 2003.

Radosh, R; «Los años 20 y el New Deal. La ideología corporativa de los dirigentes sindicales norteamericanos, de Gompers a Hillman», en Pablo Pozzi el al. De Washington a Reagan: Trabajadores y Conciencia de clase en los Estados Unidos. Buenos Aires, Cántaro, 1990.

Rapaport, Herman. «Vietnam: The thousand plateaus» en Stephenson, Aronowitz y otros The 60´s without apology. University of Minnesota Press, 1984.

Rollins, Peter C. (comp). «Hollywood: el cine como fuente histórica. La cinematografía en el contexto social, político y cultural». Buenos Aires, Fraterna, 1987.

Rollins, Peter. (ed.) The Columbia companion to American history on film: How the movies have portrayed the American past. New York, Columbia University Press, 2003.

Romaguera i Ramió, Joaquim. El lenguaje cinematográfico. Gramática, géneros, estilos y materiales. De la Torre, Madrid, 1999.

Rosenstone, Robert. «El cine histórico» en: El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia. Barcelona, Ariel, 1997.

Rosenstone, Robert A. History in images, history in words: Reflexions on the possibility of really putting history onto film. American Historical Review, 93, nº 5. December 1988.

Rorabaugh, W. J. «Los derechos civiles»; en Kennedy y el sueño de los sesenta. Barcelona, Editorial Paidós, 2005.

Rossi, María José. El cine como texto. Hacia una hermenéutica de la imagen-movimiento; Buenos Aires, Topía, 2007.

Sáez, Cristina. «Malcolm X». Historia y Vida. Febrero de 2004. Año XXXV. Edición 431. Barcelona.

Salomón, Alejandra. «La política exterior norteamericana durante la presidencia de Jimmy Carter», en Pozzi, Pablo y Nigra, Fabio. Huellas imperiales. Historia de los Estados Unidos de América 1929-2000; Buenos Aires, Imago Mundi, 2003.

Sánchez Ruiz, Enrique. Una aproximación Histórico Estructural a la Hegemonía Planetaria del Cine Estadounidense; Universidad de Guadalajara, Departamento de Estudios Políticos, 2003.

Sanello, Frank. Reel vs. Real. How Hollywood turns fact into fiction; Maryland, Taylor Trade Publishing, 2003.

Saunders, F.S.. The Cultural Cold War. The C.I.A. and the World of arts and letter; New York, The New Press, 1999.

Schuursma, Rolf; «The Historian as film-maker I»; en Paul Smith (ed.), The Historian and film, Cambridge University Press, 1975.

Sellers, Charles, May, Henry y McMillan, Neil. Sinopsis de la historia de los Estados Unidos, Buenos Aires, Fraterna, 1998.

Selva Ruiz, David. «Cine y propaganda reaganista en la trilogía original de Rambo», Comunicación, Vol.1, Nº 6, año 2008.

Shumway, Nicholas. La Invención de la Argentina. Historia de una idea; Buenos Aires, Emecé, 1993.

Sthepenson, N. «Texas and the Mexican War» en Ogg, A. y Stephenson, N., The frontier in politics; New Heaven, Yale University Press, 1919.

Suárez, Ana Rosa. «El significado de la Guerra Civil», en Víctor Arriaga et alia, Estados Unidos visto por sus historiadores, Tomo I, México, Instituto Mora, 1991.

Sorlin, Pierre. Sociología del cine; México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

Sorlin, Pierre; El pasado en imágenes, ¿reconstrucción o invención? 29/11/2000.

Spanier, John. La política exterior norteamericana a partir de la Segunda Guerra Mundial. Buenos Aires, GEL, 1991.

Tanner, Stephen. Afghanistan, a military history from Alexander the Great to the fall of the Taliban. Da Capo Press. 2003.

Tindall, Brown and Shi, David. America. A narrative History, volume 1, New York, W.W.Norton & Company Inc., 1992.

Turner, F. J. «El significado de la frontera en la historia americana»; en Turner, F.J. La frontera en la historia americana; Madrid, Ediciones de Castilla, 1961.

Tuska, John. The American West in Film. Critical approaches to the western, Connecticut, Greenwood Press, 1985.

Vatalaro, Giuseppe. «¿Hay que volver a la ideología?»; Taller, Revista de Sociedad, cultura y política; Buenos Aires, vol. 7, nro. 21, noviembre de 2004.

Verón, Eliseo. La Mediatización; Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Serie Cursos y Conferencias, nro. 9, 1986.

Verón, Eliseo. «El sentido como producción discursiva»; en Eliseo

Verón. La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad; Buenos Aires, Gedisa, 1998.

Wallerstein, Immanuel. ¿Es Afganistán la siguiente derrota? Fernand Braudel Center, Binghamton University. 2007.

Williams, Raymond. Marxismo y Literatura; Buenos Aires, Península/Biblios, 2000 (2da. ed.).

Witwer, D. Corruption and Reform in the Teamsters Union, University of Illinois Press, 2003.

Wolf, Eric. «Vietnam» en Guerras campesinas en el siglo XX. México, Siglo XXI.

Zinn, Howard. La otra historia de los Estados Unidos; México, Siglo XXI, 1999.

Zinn, Howard. A power government cannot suppress; City Lights Books, San Francisco, 2007.

Zizek, Slavoj (comp.). Ideología. Un mapa de la cuestión; Buenos Aires, FCE, 2003.

Sitios de internet

http://www.newsweek.com/id/122433/output/print

http://foia.fbi.gov/foiaindex/malcolmx.htm

http://www.terrorfileonline.org/es/index.php/Malcolm_X

http://www.gh.profes.net/apieaula2.asp?id_contenido=47163

http://www.binghamton.edu/fbc/206spj.htm

http://www.aceprensa.com/articulos/print/2000/nov/29/el-pasado-en-im-genes-reconstrucci-n-o-invenci-n/

http://www.counterpunch.org/brzezinski.html

http://www.liveleak.com/view?i=9e1_1243889727&c=1

http://www.reagan.utexas.edu/archives/speeches/1983/30883b.htm

http://www.cnn.com/2008/SHOWBIZ/Movies/04/23charlie.wilson/index.html

http://madeinatlantis.com/movies_central/2007/charlie_wilsons_war_production_details.html

http://www.nytimes.com/2007/12/16/movies/16berk.html

http://www.america.gov/st/webchat-english/2009/May/20090505134735atlahtnevel0.5280725.html

http://www.alternet.org/story/71286/

http://kansascity.fbi.gov/dojpressrel/pressrel08/terroristfinancing011608.htm

http://www.nytimes.com/2008/07/30/world/asia/30pstan.html?_r=1

http://www.lufkindailynews.com/hp/content/region/ETtoday/cww/stories/cox_wilson.html

http://www.fas.org/irp/offdocs/nsdd/nsdd-075.htm

http://www.americanthinker.com/2008/01/whos_war_separating_fact_from.html

http://

michaeljohnsonfreedomandprosperity.blogspot.com/2008/01/charlie-wilsons-war-was-really-americas.html

http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/international/newsid_7895000/7895963.stm

http://georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2003/03/20030322.html

http://www.jornada.unam.mx/ultimas/2009/05/09/bombardeos-en-afganistan-eu-reconoce-la-muerte-de-civiles

http://www.jornada.unam.mx/ultimas/2009/05/09/bombardeos-en-afganistan-eu-reconoce-la-muerte-de-civiles

http://www.rpp.com.pe/2009-06-04-barack-obama-estados-unidos-no-quiere-mantener-tropas-en-afganistan-noticia_185773.html

http://books.google.com.ar/books?id=lVaRkVnp9HUC&dq=Imperial+Hubris&printsec=frontcover&source=bl&ots=KU2VbY5Qz6&sig=5XTE

http://www.foreignaffairs.com/articles/47440/george-c-herring/america-and-vietnam-the-unending-war

http://www.presidency.ucsb.edu/ws/index.php?pid=41647

http://www.thelaborers.net/documents/REPORTS/Commission_IBT.html

http://www.moldea.com/thugheroes.html

http://www.decine21.com/Peliculas/El-Alamo—2004-616

http://www.LaButaca.net - Revista de Cine

http://www.lsus.edu/la/journals/ideology/contents/bielakowski.htm

http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=%2F19680626%2FREVIEWS%2F8062603012F1023&AID1=%2F19680626%2FREVIEWS%2F806260301%2F1023&AID2=

http://movies.nytimes.com/movie/review?res=990ce1d8163ae134bc4851dfb0668383679ede